جوجان



شىء فى الصورة التى امامنا هو أستاذية الرسم ، ففى الوقت الذى نشعر فيه بكمال كل جزء على حدة نلمس تكامل هذه الأجزاء بعضها مع بعض حتى تكون لنا لوحة محكمة البناء .

هذه هى ميزة جوجان الكبيرة : تكامل كل جزء على حدة ، ثم تكامل هذه الأجزاء المتكاملة لتعطى مجموعا متكاملا هو الفورم العام للصورة ، وهو فى هذه الحالة كأنه يخلق سيمفونية غنية فى تكوين وتنغيم جملها الموسيقية .

لقد جعل جوجان الحياة تدب ثانية فى فن التصوير بعد أن أوشك أن يقضى عليها التأثيريون بافتعال الحياة وجمود نظرياتهم .

ونحن نلاحظ فى هذه الصورة أن جوجان ينقصه العمق والتلاعب بالأبعاد الكبيرة ولكنه كان يملك ما يجعله فى غنى عن مثل هذه الأشياء ، فاشخاصه المسطحه بنظامها المحكم كانت تحل محل الكتل بالنسبه للفراغ . اذ أنه كان يمتاز برصانة الرسم المعبر عن ثقل الكتلة . كل شخص من أشخاصه يؤدى دوره بالنسبة للاخر فى علاقات بديعة .

ولقد استطاع جوجان أن يعبر لنا بهذه الأسطح الفنية فى تنغيمها وفى تكاملها الخطى عن عواطفه الجياشه . يتضح هذا فى نقاء اللون ونضارته وجرأته فى فرش هذه الألوان الحية فى مساحات كبيرة .

انه يملك بعض قيم دوميه وسيزان وكورو وهويسلر وديجا . كل أولئك الذين كان يتحدث عنهم كأساتذة له . كما أنه لم يستطع أن يمنع نفسه من التأثر بفنون الشرق والفنون البدائية ، ولكنه استطاع أن يخلط كل هذه المؤثرات ويخرج منها فنا خاصا به ، أسلوبا سريعا ، نميزه وسط بقية الاساليب فى كل تاريخ الفن . نلمح عظمة ووقار الفنون القديمه والبدائية فى حركه رسوم أشخاصه وايجابية ملامحهم ، والحزن والغموض الذى يرتسم فى حركاتهم . لذلك فهو أقرب الى الحضارة المصريه القديمة والكريتية أكثر من قربه لكل من عاصروه من الفنانين . ولوحته تعطينا الاحساس بأسف تجاه الحياة . أسف مرير على حب ضائع وحرية مفقودة وخوف من المجهول .

لقد فعل جوجان الكثير ، وكم من فنان شعر فى أعماقه بالحاجة للرجوع الى البدائية ولكن أحدا لم يملك الشجاعة لكى يفعل مثل جوجان ولا القدرة على الوصول الى ما وصل اليه جوجان ، فقد كان يخلط البدائيه بالرقة والضراوة بالحس المرهف .

لقد كان النبى الذى بشر بالفنون القديمة وقيمتها ومهد الأرض لقبول وتذوق الفن الزنجى . لقد كان أول من بشر برجوع قيمة الفنون القديمة حية بعد أن كان كل المؤرخين والنقاد يعتبرونها فجة وغير ناضجة .

وقد صدق حين قال : « لم يعلمنى احد ما أملكه من ميزات قليلة حسنة ، ومن يعلم ربما صارت هذه الميزات القليلة كبيرة فى أيدى الآخرين » .



أنور المعداوي

الصديق الذى فقدناه

بقلم
يوسف الشارونى

في يوم الثلاثاء ٧ من ديسمبر من العام الماضي فجعنا فى الصديق الزميل والناقد الأديب أنور المعداوى . واذا كنا قد فجعنا فى موته كصديق وزميل ، فان ما ضاعف فجيعتنا فيه انه كان يمثل ظاهرة فريدة فى تاريخنا الأدبى ارتبطت بها حياته كما ارتبط بها موته .

فمنذ حوالى خمسة عشر عاما ذكر فى مقدمة كتابه « نماذج فنيه من الأدب والنقد » ما وجه اليه من اتهام بأنه عامل هدم فى الحياة الأدبية وليس عامل بناء .. ويتساءل قائلا : « لماذا ؟ لأننى منذ تناولت قلمى لأكتب تحول القلم فى يدى الى معول ثائر معول تنصب ثورته على بعض القيم والأوضاع . ولم أضق بهذا الاتهام السافر الذى وجه الى على صفحات الرسالة لاننى قد طبعت على الا اضيق بأى اتهام ما دمت قادرا على الدفاع » . ثم يستطرد قائلا : « يتهموننى بأننى كاتب طويل اللسان ، وهذا حق لا أجادل فيه ... وأزيد عليه أننى واحد من الذين جبلوا على الصراحة وفطروا على الشجاعة ، حتى لتدفعهم صراحتهم وشجاعتهم الى ان يقولوا عن أنفسهم ما يشفق منه غيرهم من الناس ... لكننى ما استخدمت طول لسانى فى هدم قيمة من القيم الا اذا كانت بالية ومتداعية وينبغى ان تزول . أعنى أننى لا أهدم الا ونصب عينى هدف واحد ، هو أن أقيم البناء الموطد الأركان على ركام الأنقاض .. فالأدب هنا فى هذا البلد أشبه برجل كريم النفس، سمح الخلق ، مضياف يفتح بابه لكل طارق ، ويهيىء مائدته لكل عابر ، ولو اندس بين جموع الطارقين والعابرين من هم خلاصة الادعياء والمتطفلين . هذا الرجل ، الذى هو الأدب . فى حاجة الى صديق طويل اللسان ينهر تلك الجموع المتطفلة الدخيلة التى استغلت سماحة رب البيت ... فاندفعت من أبوابه وجلست الى موائده فى غير ما خجل .. هذا الصديق الطويل اللسان هو كاتب هذه السطور ، ولا ضير عليه أبدا اذا ما أنقذ الرجل الكريم المضياف من هؤلاء الضيوف الثقلاء ، والهب ظهورهم بالسياط » .

ثم يعدد أنور المعداوى أوجه الضعف فى النقد الادبى فى مصر فى ذلك الوقت فيقول انه تنقصه هذه الدعائم الأربع مجتمعة ، الثقافة والتجربة والذوق والضمير · ويختتم مقدمة كتابه بقوله : « لقد هدمت حقا وقسوت ولكن كان للهدم مايجيزه والعنف ما يبرره ، اما البناء فحسبى اننى حاولت .. حاولت أن اقيم الدراسة الادبية والنقدية على أسس جديدة فيها النظرة الذاتية ، وفيها الرأى المستقل وفيها خط الاتجاه الفكرى الذى ينبذ الترديد والتقليد » ·

هكذا عبر أنور المعداوى عن موقفه النقدى الشجاع فى منتصف هذا القرن ، لكن ماذا دفع أنور فى مقابل هذا الموقف ، وبعد أكثر من عشر سنوات من هذا الاعلان الجرىء ·

اننا نراه ينطوى على نفسه ويعتكف فى قريته وان كان ينفى عن نفسه تهمة المرض النفسى او بتعبير ادق المرض الادبى فيعلن انه مصاب بضغط دم يسميه الأطباء ضغط الدم الخبيث مما حرمه من النوم وأرق أعصابه (صحيفة الأهرام بتاريخ ١٥ نوفمبر سنة ١٩٦٣) ، ومع ذلك فقد شك أصدقاؤه الأدباء ما اذا كان هذا المرض سببا وليس نتيجة لما يعانيه انور من حالة نفسية ! ولهذا امتدت له أكثر من يد فعاد الى القاهرة لعله يستأنف حياته الأدبية ·

ومنذ أكثر من عام أعلن فى مقابلة أدبية له مع رجاء النقاش بجريدة الجمهورية أن سبب صمته هو أنه عاهد نفسه طوال عمره أن يحترم ضميره أكثر مما يحترم الشهرة والمجد والتصفيق والتكالب على المادة ، ولهذا قل انتاجه · وان صمته لون من ابداء الراى ، فهو حين يصمت فمعنى ذلك أنه يقول كلمته ، وكلمته التى يعنيها أن ما يراه من انتاج لا يستطيع أن يدفعه الى أن يتكلم · ثم يستطرد منبها : « واذا احتفظنا عن طريق المجاملة بصداقة كاتب واحد واحترامه ، فقد خسرنا فى مقابل ذلك صداقة هذه الألوف من القراء واحترامهم لنا ، ونكون بذلك قد ارتكبنا جريمة .. وفى رايى اننا كنقاد يجب أن نقول كلمة الحق · ومن الأكرم لنا أن نصمت اذا كنا محرجين » ·

وبالرغم من ذلك المرض الذى شمل النفس والجسد فقد أعلن انور المعداوى فى تلك المقابلة أن مذهبه فى الحياة هو أولا : ما دام هناك غد فلا بأس ، وثانيا : حرية الانسان وكرامته هما ارفع ما فى الحياة من قيم ·

وقد ألقى هذا الموقف النقدى بظلاله على حياة أنور المعداوى الشخصية ، فعندما سئل لماذا لم يحاول أن يكسر بالزواج مرارة احساسه بالوحدة · أجاب بأن اضرابه عن الزواج ليس ناتجا عن عدم تقديره للمرأة أو للدور الذى تقوم به فى حياتنا ، ولكنه يرجع الى انه تعود ان يعيش شجاعا مرفوع الرأس ، والزواج بمسئولياته ومشكلاته قد يرغم انسانا مثله على أن يتخلى عن شجاعته· وهو يواجه الحياة من اجل مستقبله ومستقبل اولاده ، وهو لا يريد أن يكون هذا الرجل · ومع ذلك فقد كان أنور المعداوى ــ وكما اعترف هو بنفسه ــ يتحمل فى حياته من المسئوليات ما يفوق انشاء بيت وتكوين أسرة (صحيفة الجمهورية بتاريخ ١٢ مارس سنة ١٩٦٤) ·

ولعل عزوفه عن الزواج قد أكده سبب آخر نقرؤه فى تلك القصة العاطفية الحزينة التى أثبتها فى كتابه « نماذج أدبية » والتى تكشف لنا عن جانب من جوانبه الشخصية الانسانية وهى أول قصة وآخر قصة يكتبها على نحو ما يقرر فى نهايتها · وتروى قصته « من الأعماق »ــ فى أسلوب أقرب الى اسلوب الشعر ــ كيف كان يضرب فى صحراء حياته حين لاحت له واحة وارفة تحميه بظلها من لفح الهجير. كان يقصدها مع الصبح وحين يقبل الليل وكلما هزه الشوق وطال الحنين. وكانت تهوى الأدب وتعشق الفن ويملك عليها المشاعر كل معنى جميل · ولن ينسى أن صلته بها كانت عن هذا الطريق الذى جمع بين قلبها وقلبه ، وبين طبعها وطبعه ، وبين شعورها وشعوره ···· ومن أجل هذا كله كان يدفع اليها بكل كتاب يقرؤه ، وكل مقال يكتبه ، وكل اثر من آثار الفن يعلم أنه يلقى من نفسها هوى ورعاية ·

وكان الاعجاب بينهما متبادلا ، فهى كانت تعجب به حين يتحدث وحين يقرأ وحين يكتب ، أما هو فلم يكن يكتب الا لها ، وكان يسألها عن أى المجلات الأدبية تحب ، وحين يتلقى جوابها مشفوعا بأسباب التفضيل يبعث الى هذه المجلة بمقال والى تلك بغيره ·

ومع أن القصة بضمير الغائب ، الا أن الكاتب يزداد كشفا عن نفسه حين لا يحدد مهنة بطله بالكتابة فقط ، بل حين يزيد هذا التحديد فيذكر أنه كلما ظهر له فى الرسالة مقال ، كان يقصد اليها فى يوم السبت ليحمل اليها العدد قبل

صدوره – وعدا لا يكون الا من كاتب يعمل بالمجلة مثل أنور – لتكون هى أول من يقرأ مقاله وأول من ينقده • ثم يصرح بأن العلاقة بينهما كانت أكثر من مجرد العلاقة بين الأصدقاء والأحباء ، فهو يرجوها أن تصبح يوما شريكة حياته • وكم قام على دعائم الخيال عشهما المنتظر ذلك الذى يملؤه الإطفال انسا روحيا ، وتملؤه هى حبا وحنانا .

ومرضت ذات يوم فهرع اليها مسلوب الوعى ، ملتاع الخطو ، ليجدها ذابلة تتشبث بالحياة . ويدور بينها حديث تسائله فى أثنائه لماذا لا يكتب القصة ، وتعلنه أنها فى انتظار اليوم الذى يكتب فيه قصته الأولى •

ولكن طوى الموت فى المساء صفحة عمر ، وغيب القبر فى الصباح احلام عذراء • ولقد سألته أن يكتب قصته الأولى ، فكتب قصتهما •• أول وآخر قصة يكتبها •

ويعلن أنور المعداوى فجيعته – التى سيكون لها اثرها فيما بعد فى موقفه من الزواج – حين يختتم قصته الاعترافية قائلا : وكل حقيقة بعدها وهم ، وكل واقع بعدها خيال .. وكل ايمان بعدها شك ، وكل وجود بعدها عدم •• وكل معنى من معانى الخير والجمال بعدها هباء •

وبعدها بعشرين عاما اقتفى أنور أثرها ، وكان موته على هذا النحو الفاجع ، وهو فى أوج رجولته – كما كان صمته فى حياته – احتجاجا على مايسود حياتنا الأدبية : صياح تطل منه الكراهية يطغى على كل حوار يريد أن يقوم على أساس الاحترام المتبادل وحسد لكل متفوق ، بدلا من الفرحة له حتى لكأنما تفوقه على حساب الاخرين وليس لحسابهم •

ولكن وسط تلك الصورة التى يغلب عليها طابع المأساة تلوح لنا محاولة أنور المعداوى الايجابية فيما قدمه للنقد فى تاريخنا الادبى ، تلك المحاولة التى جعل الأداء النفسى عنوانا لها • وقد شرح هذه المحاولة شرحا اجماليا فى مواضع متفرقه من كتابه الأول الذى صدر عام ١٩٥١ بعنوان « نماذج فنية من الأدب والنقد » وهو فيما يبدو مختارات مما كان ينشره فى الرسالة القديمه من تعقيبات ، ثم عاد وفصلها بشكل تطبيقى فى دراسته التى صدرت أخيرا عن الشاعر على محمود طه • حتى ليمكن القول أن هذا الكتاب الأخير دراسة عن فكرة الأداء النفسى بقدر ما هو دراسة عن الشاعر على محمود طه •

ففى كتابه نماذج أدبيه نراه يفرق أولا بين الصدق الشعورى والصدق الفنى ، فالصدق الشعورى هو ذلك التجاوب بين الوجود الخارجى المثير للانفعال أى عالم الحس وبين الوجود الداخلى الذى ينصهر فيه الانفعال أى عالم النفس ، فالصدق الشعور ولا يملك الصدق فى الفن ، لأنه لم يؤت فميدانه التعبير عن واقع هذا التجاوب تعبيرا خاصا يبرزه فى صورته التى تهز منافذ النفس قبل أن تهز منافذ السمع • فهناك شاعر يملك الصدق فى الشعور ولا يملك الصدق فى الفن ، لانه لم يؤت القدرة على ان يلبس مشاعره ذلك الثوب الملائم من التعبير ، وهنا يأتى دور الأداء النفسى فى الشعر ، وهو الأداء الذى يعتمد على اللفظ والجو الموسيقى •



فاذا طالعنا كتابه الثانى « على محمود طه الشاعر والانسان » نراه يفصل ما أوجزه ويطبقه على شعر الشاعر ، فللأداء النفسى جوانب ، ولكى يتحقق كل جانب من هذه الجوانب لا بد من توفر ملكات معينة لدى الشاعر •

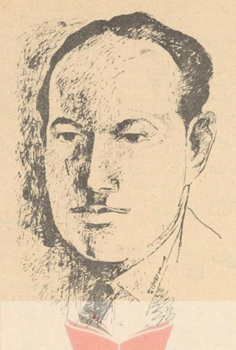
فهناك الملكة التخيلية وأول مزاياها التجسيم وثانى مزاياها الرؤية الرمزية ، الرمزية النفسية وليس الرمزية اللفظية •

ثم هناك ملكة التنظيم ، ولهذا يرفض أنور المعداوى كل فن يرى انه يخلو من هذه الملكة مثل الفن السريالى •

ثم هناك ملكة الوعى الشعرى وهى الملكة المسئولة عن تنظيم كل حقيقة كونية يعرضها الفكر فى ساحة الوجود الداخلى •

ثم هناك ملكة المراقبة الحسية وملكة المراقبة النفسية ، تقوم الأولى مقام آلة التصوير وتقوم الأخرى مقام آلة الاضاءة •

ثم هناك ملكه المزاج الفنى ، وهذا المزاج هو واضع الحدود والفروق بين طابع كاتب وكاتب وبين طابع شاعر وشاعر • فالشعر دفقة يتلقاها الشعراء جميعا ، لكن فيهم من يتلقاها بانتفاضة الذهن وحده ، فتكون وجهة نظره فكرية ، مثل شعر العقاد . وفيهم من يتلقاها بانتفاضة الحس وحده فتكون وجهة نظره أدبية ، مثل شعر عزيز



اباظه . وفيهم من يتلقاها بانتفاضة الحس والنفس في وقت واحد فتكون وجهة نظره فنية مثل شعر على محمود طه .

وأخيرا فلا مناص من التفرقة بين حرارة ذهن ولفظ وحرارة نفس وحياة ، أو بين حرارة أداء لفظي وحرارة أداء نفسي . فالروح في الفن هو آخر حاجز في عملية الأداء النفسي بين أداء في الشعر وأداء ، وهو الذي يفرق بين أعمال معينة تكون بنت لحظتها في اثارة الاعجاب وأخرى لا تنطوى بانطواء الزمن ولا تنقضي بانقضاء الأيام .

ورغم أن موضوع الأداء النفسي يحتـــاج الى مناقشات كثيرة ، فاننا نفضل في هذه المناسبة ، أن ندع صاحب الأداء النفسي يشرح آراءه بنفسه في الصفحات التالية وهي آراء جمعت من كتابيه بحيث تعطى فكرة واضحة متكاملة عن الأداء النفسي عند أنور المعداوى .

الاداء النفسى

بقلم : انور المعداوى

هناك فنان يفهم الحياة حق الفهم وخبرهـــا كل الخبرة ، ومع ذلك فهـــو يتذوقها بقدر محـــدود لا يتناسب وخبرته العميقة ولا يتفق وفهمه الأصيل

فما هو الفارق بين طبيعه «الفهم» وطبيعة «التذوق» في حياة الفنانين ؟

لتوضيح هذا الفارق الفنى بين الطبيعتين نقول : انك تفهم الشيء بعقلك وتتذوقه بشعورك، نعنى أن الفهم اداته الذهن الفاحص وأن التذوق اداته الشعور الرهيف .. انهما طاقتان : طاقة عقلية وطـــاقة شـــعورية ، والذين قويت عندهم الطـــاقة الأولى وضعفت الثانية ، هم الذين تتـــوقد في وجودهم شعلة الفهم وتخبو شعله التذوق ، بالنسبه الى أى قيمة من قيم الفن وأى معنى من معانى الحياة . ان هناك مثلا من « يفهم » قصيدة من الشعر ، يفهـــم فيها اللفظ والصورة ، ويفهم فيها الوزن والقافية ، ويفهمها اتجاهيا اذا طلبت اليه الشرح والتفسير . ومع هذا كله فهو لا يستطيع أن « يتذوق » فيهـــا وحدة العمل الفنى ، ولا ايجابيـــة التركيب اللفظي ولا تماسك التجربه الشعورية ، وهى معروضـــة عرضا تفصيليا من خلال مضمون . وقل مثل ذلك عن الذى يفهم أصول النوتة الموسيقيه للحـــن من الألحان ، ثم لا يتذوق جمال اللحن ، ولا يهتز لروعة الايقاع ، ولا يتجاوب وتصويرية النغم !

ان فهم الحياة هو أن نفتح « لمشاهدها » أبواب العقل ، اما تذوق الحياة فهو أن نفتح « لتجاربها » أبواب الشعور .. اننا « نرقبها » هناك تحت اشعاع

الومضه الذهنيه ، ولكننا « نتلقاها » هنا تحت تأثير الدفعة الوجدانية ، وعلى مدار هـــذه الكلمـــات نستطيع أن ننظر الى كل عمل يمت الى الفن بسبب من الأسباب ·

هذه الكلمات هى معــــالم الطريق الى « الأداء النفسى » أو الى هذه المحاولة المذهبيه التى تحمـل ذلك العنوان، وهدفها أن تزن قيم الفــن بميزان جديد ، سواء أكان الفن ممثلا فى قصة تحليلية أم فى لوحة أم فى مقطوعه موسيقية أم فى قصيدة ، وسواء اكان الفهم أو التذوق فى كل أثر من هـذه الاثار متعلقا بموقف الفنان من مشـــاهد الحياة وتجارب النفس حين ينتج ، أم كان مرتبطا بموقف الذين يحكمون على الفن ويقيمون له الميـــزان عن طريق الذهن أو عن طريق الشعور ·

ان الفن فى جوهره ليس فهما للحياة يقف بنا عند حد الرؤية المادية والاثارة العقلية ، حين تقوم هذه من تلك مقام النتيجة من المقدمة أو مقام النهاية من البداية ، وانما هو ــ الى جانب هذا ــ حركة فى الوجود الخارجى تعقبها هزة فى الوجود الداخـلى يتبعها انفعال ، انفعال يحدث تلك المشـــاركة الوجدانية بين منتج الفن وبين متذوق الفن ، نتيجة لذلك التجاوب الشعورى بين الفنان ومصـــدر التلقية الاولى والالهام الوليد .. نريد ان نقول ان اللقطة البصرية فى الانتاج الفنى حين يعقب عليها العقل وحده ليست كل شىء ، مهما بلغت الطاقة الذهنيه فى التفكير والتعبير من صور وآفاق ، وانما العبرة هنا باللقطة النفسية تفتح نوافذ الحس ثم تنحدر الى كوى الشعور ، وتستقر آخر الأمر فى أعماق الذات الشاعرة فى الطبيعة الانسانية ·

وعندما نقول الوجود الخارجى والوجود الداخلى، فانما نقصـــد بالتعبير الأول ذلك المسرح الكونى الزاخر بالمشاهد الماديه ونعنى به الحياة ، ونقصد بالتعبير الأخير ذلك المعرض الانســـانى الحافل بالصور الوجدانيه ونعنى به النفس ، هناك حيث ترقب المدركات الحسية وتتأمل ، وهنا حيث تتلقى المدركات النفسية وتسجل ، ولا بد من المشـاركة الفنيه التى يتم فيها التوافق بين عالم النفس وعالم الحياة ، لنحصل على هذا المزيج الأخير من واقعين ·· هذه الخواطر التى يثيرها فى الذهن كل مشهد مادى فى الواقع الخارجى يجب أن يصهرها الفن فى تلك البوتقة الداخلية لتتحول الى مشـــاعر · أليس الفن فى حقيقته المثلى عملية استقبال حسية تعقبها عمليه ارسال نفســية ؟ انه لكذلك عـلى التحقيق ، واننا لنفرق تبعا لهذا التحديد بين انتاج فنى لا يهز من الكيان الشاعر غير الحواس الخارجيه، وبين انتاج آخر يثير فى هـــذا الكيان ما أثاره الانتاج الأول ، ثم يزيد عليــه حقيقة أخرى حين يطرق ابواب الشعور فى صدق واصالة (١) .

ونحن بعد هذا لا ننكر أثر «الفهم» كما قد يتبادر الى بعض الاذهان ولكن الذى نريد ان نقـوله ــ وقد سبق ان قلناه ــ هو ان الفن فى جوهره ليس فهما للحياة يقف بنا عند حد الرؤية المــاديه والاثارة العقلية وانما هو ــ الى جانب هـــذا ــ حركة فى الوجود الخارجى تعقبها هزة فى الوجود الداخـــلى يتبعها انفعال ·· وكل هذه النقلات المترابطة تكون فى مجموعها عملية التذوق التى تمهد الطريق للاداء النفسى · ولو قدر للفنان أن يملك هـــذه الموهبة فلا بد له من أن يملك القدرة على التعبير الصـــادق ليبلغ الهدف الأخيـــر من ذلك الأداء ·· ان الأداء النفسى لا يكمل معناه الا وهو قائم على دعـــامتين ، هما الصدق الشعورى والصدق الفنى متحـــدين فى مجال كل صورة تعبيرية · اما الصدق الشعورى فهو ذلك التجاوب بين التجربة الحية وبين مصدر الاثارة ، أو هو تلك الشرارة المشعه التى تندلع فى الوجود الداخلى من التقاء تيارين : أحدهمـــا نفسى متدفق من أعماق الشعور ، والآخر حسى منطلق من آفاق الحياة ·· هذا هو الصدق الشعورى، وميدانه الاحساس ، أما يسكن مضامينه ذلك البناء المناسب من ايحائية الصور · (٢)

مشكلة الأداء النفسى :

فهناك شاعر يملك الصدق فى الشعور ولا يملك الصدق فى الفن ، لأنه لم يؤت القدرة على أن يلبس مشاعره ذلك الثوب الملائم من التعبير · أو يسكن أحاسيسه ذلك البناء المناسب من الألفـــاظ ، ولا مناص عندئذ من الاخفاق فى اظهار الطاقتين معا : الشعرية والشعورية·· وهنا يأتى دور الأداء النفسى فى الشعر، وهو الأداء الذى يعتمد على اللفظ والجو والموسيقى · اللفظ ذو الدلاله النفسية لا المادية ، اللفظ ذو الظلال الموحيه لا الظلال الجامدة ، اللفظ الذى يتخطى مرحلة اشعاع المعنى الجزئى الواحـد الى مرحلة اشعاع المعانى الكلية المتداخله ·

هذا هو مكان اللفظ من الأداء ، أما الجو فنقصد به ذلك الأفق الشعرى الذى ينقلك بصدقه الى مكان الفن وزمانه ، ويحقق لك تلك المشاركة الوجدانية بينك وبين الشاعر ، ويحدث لك نفس الهـــزات

---

(١) أنور المعداوى : على محمود طه ، بغداد ، ١٩٦٥ ، ص ١١١–١١٣ ·

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٨–١١٩ ·

الداخلية التى تلقاها وهو فى حالة فناء شعورى كامل مع « الوجود الخارجى » .

ويبقى بعد ذلك عنصر التنغيم فى مشكلة الاداء ، وهو عنصر له خطره البعيد وأثره الملحوظ فى تلوين الانفعالات الذاتية فى التعبير . وهنا يبدو الارتباط كاملا بين العناصر الثلاثة ، لأن « الحقل الشعرى » ممثلا فى عنصرى الألفاظ والأجواء لا غنى له بحال عن عنصر « الموسيقى التصويرية » التى تصاحب « المشهد التعبيرى » فى كل نقلة من نقلات الشعور وكل وثبة من وثبات الخيال !



ويظهر أثر الربط بين هذه القيم فى مشكلة الأداء النفسى حين نلتمس ذلك التناسق بين فنون الشعر المختلفة .. ان لكل فن من هذه الفنون طابعه الخاص المتميز فى مجال التصوير الفنى عن طريق اللفظ والجو والموسيقى . فمن أسباب الاخلال بالأداء النفسى أن نتخير اللفظ الهامس ، والجو الهادىء والموسيقى الحالمة مثلا فى شعر الملاحم ، وأن نعكس القضية من وضع الى وضع فنتخير اللفظ الهادر، والجو الصاخب ، والموسيقى العاصفة مثلا فى شعر الغزل والرثاء (٣) !

شاعر الأداء النفسى :

شاعر « الأداء اللفظى » هو من يقف بك عند المعانى الجامدة ، المعانى التى تختنق بين قبضة الألفاظ الغارقة فى لجج المادية البغيضة ، ولكن شاعر « الأداء النفسى » هو من ينتزع من رأسك كل تهويمة ذهنية ليردها الى شعورك وهى تهويمة نفسية(٤) .

« شاعر الاداء اللفظى » هو من يعنى بالموسيقى الخارجية ليجذب سمعك ، وشاعر « الأداء النفسى» هو من يعنى بالموسيقى الداخلية ليجذب شعورك .. وهنا مفرق الطريق بين موسيقى تستمد رنينها من اللفظ وحده لتهز منافذ الاذن وبين موسيقى تستمد رنينها من النفس لتهز مسارب العاطفة !!

(٣) أنور المعداوى ، نماذج فنية من الادب والنقد ، لجنة النشر للجامعيين ، القاهرة ، ١٩٥١ ، ص ٣٠–٣١ .

(٤) أنور المعداوى ، على محمود طه ، ص ١٢٤–١٢٥ .

نريد فى الأداء النفسى تلك الموسيقى الداخلية ، الموسيقى المعبرة تمام التعبير عن حالة شعورية خاصة ، طبعت أداء الشاعر بطابع صوتى خاص ، تلمسه فى انسياب النفس الشعرى أو تهدجه ، فى اسراعه أو ابطائه .. فى اندفاع النغم الشعرى او تدفقه ، فى ارتفاعه أو انخفاضه . مثل هذه الموسيقى الداخلية تنقل اليك نقلا أمينا كل شحنة من تلك الشحنات الانفعالية المصبوبة فى قوالب التجربة ، حتى لتستطيع أن تميز كل لحظة زمنية عاشها الشاعر وتركت ظلها فى نفسه ، فلحظة الغضب مثلا لها جوها الموسيقى الخاص ، وكذلك لحظة الألم واللذة ، ولحظة الدهشة واللهفه ولحظة الأسى والحنين .. هذا الشاعر الغاضب فى موقف من مواقف الضيق والثورة ، تجده هناك : فى تلك الموسيقى الصاخبة النغم ، ذات الرنين العاصف ، ذات المسافات الصوتيه الطويلة . وهذا الشاعر النشوان فى موقف من مواقف الفرح والبهجة ، تجده هناك ، فى تلك الموسيقى الراقصة النغم ذات الرنين الحالم ، ذات المسافات الصوتية القصيرة . وهذا الشاعر الملتاع فى موقف من مواقف الألم والحيرة ، تجده هناك : فى تلك الموسيقى الهادئة النغم ، ذات الرنين الخافت ، ذات المسافات الصوتية المترجحة بين الطول والقصر .. والطول حين يتشح التعبير بوشاح الحزن الرابض فى أغوار النفس حين تطلقه لحظة من لحظات التعبير عن الوجود الداخلى ، والقصر حين يصطبغ التعبير بصبغة اللهفة العابرة واللوعة التى تلهب الشعور ولا تقيم .. وهكذا تجد الموسيقى التصويرية الصادقة فى شعر الأداء النفسى (٥) .

الملكة التخيلية :

بعد هذا ننتقل بمجهود التحليل الى زاوية اخرى من زوايا الأداء النفسى ونعنى بها زاوية « الملكة التخيلية » .. ان اول مزية من مزايا هذه الملكة هى «التجسيم» ، التجسيم الذى يجعل من الحركة الجامدة حركة حية ، ومن الكون المادى الصامت كونا يموج بالمشاعر والأحاسيس ، ومن الصورة التى تعز على اللمس صورة تدركها الحواس ، حتى لتوشك ان تنالها الايدى وان تراها العيون (٦) .

والمزية الثانية من مزايا « الملكة التخيلية » هى الرمزية .. وما دمنا نقسم الأداء فى الشعر الى قسمين : اداء لفظى وأداء نفسى ، وننسب الموسيقى

(٥) المرجع السابق ، ص ١٣١–١٣٢ .

(٦) المرجع السابق ، ص ١٣٢–١٣٣ .

في الشعر الى نوعين : موسيقى اللفظ وموسيقى النفس ، فاننا نفرق أيضا بين لونين من الرمزية : هما الرمزية اللفظية والرمزية النفسيه . وما دمنا ننكر القسم الاول من الأداء ولا نقيم كبير وزن للنوع الأول من الموسيقى فاننا نستهجن أيضا ذلك اللون الأول من الرمزية ! ان الفارق بين الرمزية اللفظية والرمزية النفسيه هو الفارق بين الرمزية المصنوعة والرمزيه المطبوعه . اننا ننشد الوضوح في الفن لانه ركن من اركان الجمال فيه ، وطريق من طرق الاحساس بهذا الجمال .. والشعر فن من الفنون الجميلة لا مراء ، فاذا أخفينا هذا العنصر الفعال الذي يسلكه في عداد تلك الفنون ، اذا اخفيناه وراء ستار من التعقيد والغموض والتعمية والابهام فقد تلاشى أول بريق أخاذ يمكن أن تتملاه العين في هذا الفن ، ونعني به الجمال ! نريد في شعر الأداء النفسي تلك الرمزية النفسية المطبوعة ، الرمزية التي تلف الفكرة العامة او الموضوع العام بوشاحها الرقيق الذي لا يحجب الضوء ولا تضيع من ورائه المعالم .. وكل رمزيه في واقع الأمر نقاب يلقى على الوجه الجميل ولكن هناك وجها يحول النقاب « الكثيف » بين جماله وبين العيون ، ووجها آخر يكسبه النقاب « الشفيف » فوق جماله الوانا من الفتنه ، وهكذا ، تجد الفارق الدقيق بين الرمزية اللفظية والرمزيه النفسية !

ان الرمزية في جوهرها ما هي الا وسيلة من وسائل التعبير تستحيل معها المدركات الحسية الى مدركات نفسية .. انها الجسر الذي تعبره الألفاظ والأخيلة والمعاني لتلتقي في بقعة فكرية بعينها تنطمس فيها الماديات لتحل محلها المعنويات. وهي في الشعر بعد ذلك ألوان : رمزية جزئية تصب في قالب اللفظ وحده ولا تتعداه ، ورمزية مماثلة تقع من الصورة الوصفية المحدودة موقع الاطار ، ورمزية كلية تشمل الهيكل العام للقصيدة أو المضمون العام . أما رمزية اللفظ فهي رمزية الشطحات التعبيرية تمثل ذلك « النقاب الكثيف » الذي يلقي ظلاله المبهمة الداكنة على وجه الفن ، ويحيل الومضة النفسية ظلاما تتخبط فيه الأفهام وتضطرب المقاييس في تحديد مداه !

هناك لفظ يدفعك الى أن تبذل في استجلاء مراميه كثيرا من العناء لأنه ينبثق من نبع شعوري معقد يتخذ مجراه من وجود داخلي معقد ، وهناك صورة تجهد فكرك اذا حاولت أن توفق بين خطوطها المتنافرة لأنها مرسومة بريشة الحركة اللاواعية ، او لأنها من صنع المخيلة المحلقة في آفاق ذهنية لا تعكس منها غير مظاهر الضباب ! وهكذا تجد الرمزية المصنوعة حين تردها الى شطحات التعبير والتخيل في نطاق الصور والألفاظ .. ولا كذلك الرمزية المطبوعة لانها حركة « استبطان نفسي » قبل كل شيء ، استبطان تبدأ مرحلته الأولى بجمع المادة الأولية لكل ظاهرة حسية في مجالها المادي .

وتبدأ مرحلته الثالثة بعملية المقابلة والموازنة فحصا يرجعها الى مصادرها من النفس والحياة .

وتبدأ مرحلته الثالثة بعملية المقابلة والموازنة بين الطابع الحسي للظاهرة المادية وبين الطابع النفسي للفكرة الفنية .

وفي هذه المرحلة الأخيرة يتم التوافق الدقيق الكامل بين عالمي الماديات والمعنويات !

●

هذه الرمزية المطبوعة التي نعنيها بهذه الكلمات، هي الرمزية التي يرفل فيها اللفظ في أثوابه النفسية البسيطة التي لا تختلف وكل ما يماثلها في الشعر من أثواب ، والتي تخطر فيها الصورة الوصفية في مواكبها البيانية مغمورة بأضواء الحركة الواعية التي تعمل في وضح النهار . وهي الرمزية التي يبقى فيها الرمز بعد ذلك مقصورا على الفكرة العامه للقصيدة أو مقصورا على المضمون العام .. عندئذ تكون الرمزيه في الشعر عملا فنيا جديرا بالنظر فيه والاطمئنان اليه ، وكذلك كل عمل فني يخلو من الشعوذة اللفظية والشعوذة الفكرية ! بل اننا لنخطو ابعد من ذلك خطوة اخرى حين نطالب بأن تكون تلك الرمزية الموضوعية أشبه بالخريطة الجغرافية التي تتضح فيها مواقع المرتفعات والمنخفضات ، عن طريق « الايماء » الى هذه وتلك بما يتعارف عليه من ألوان .. هنا في مثل هذه الخريطة « ألوان مادية » تومىء أو ترمز للجبال والوديان والأنهار وهناك في مثل تلك الرمزية «الوان نفسية» تومىء هي الاخرى او ترمز للظواهر والخواطر والمدركات ! (٧)

ملكة التنظيم :

كذلك في القصيدة الشعرية ، وفي اللوحة التصويرية ، وفي المقطوعة الموسيقيه ، وفي كل

(٧) المرجع السابق ، ص ١٤٨-١٥٠ .

عمل يمت الى الفن بسبب من الأسباب ، يحسن بالفنان ، بل يجب عليه أن يكون له مضمون .. هذا المضمون لا بد له من تصميم ، ولا بد له من خط سير ، ولا بد له من خطوات تتبع خط السير وتعمل في حدود التصميم . ذلك لأن الفن في كل صورة من صوره يجب أن يعتمد أول ما يعتمد على تلك الملكة التي نسميها « ملكة التنظيم » ، وكل فن يخلو من عمل هذه الملكة التي تربط بين الصور ، وتوفق بين الخواطر، وتنسق المشاهد ذلك التنسيق الذي يضع كل شيء في مكانه ، كل فن يخلو من عمل هذه الملكة لا يعد فنا ، بل هو فوضى فكرية أساسها وجدان مضطرب ، وذهن مهوش، ومقاييس معقدة أو مزلزلة . وأبلغ دليل على تلك الفوضى الفكرية في بعض ما نشاهده من آثار تنسب ظلما الى الفن ، هو تلك الحركة السريالية التي هبطت الى ميدان الشعر كما هبطت الى غيره من الميادين فعبثت بكل الانظمة والمقاييس التي تطبع الفن بطابع التسلسل والوضوح والدقة والوحدة والنظام .. مثل هذه الحركة في الفن ليس لها هدف ولا تصميم ولا خط سير ، وانما هي أخلاط من الصور وأشتات من الأحاسيس لا يربط بينها رابط ولا تحدها حدود ! وشبيه بتلك الحركة في جنايتها على معايير الذوق وموازين الجمال كل حركة أخرى تمضي بالفن الى غير غاية ، هناك حيث تفتقر بعض الأذهان الى تلك « الملكة التنظيمية » التي تلائم بين الجزئيات وتوائم بين الكليات، وتفصل ثوب التخيل على جسم الفكرة بحيث لا ينقص منه طرف من الأطراف ولا يزيد !

نريد من الفنان سواء أكان شاعرا أو مصورا أو موسيقيا أن يخلق نموذجه الفني على هدى « تصميم » يرسم أصوله وقواعده قبل أن يبدأ عمله وقبل أن يمضي فيه .. نريد أن يكون بين يديه هذا التصميم الذي يأمره بالوقوف عند هذا المشهد ، وبالتقاط الصورة من هذه الزاوية ، وبتركيز الانفعال في هذا الموطن من مواطن الاثارة .

وهذ التصميم الذي ندعو اليه تنظم هيكله العام أصول الأداء النفسي في الشعر والتصوير والموسيقى .. هناك حيث تتوقف قيمة الفنان على مدى خبرته بتلوين الألفاظ والأجواء في الميدان الأول ، وتوزيع الظلال والأضواء في الميدان الثاني وتوجيه الأنغام والأصوات في الميدان الأخير . ولا بد للاداء النفسي في الشعر من هذا « التصميم الداخلي » لا بد من جمع ادوات العمل الفني وترتيبها في ذلك المستودع العميق ، مستودع النفس ، قبل ان ندفع بها الى حيز الوجود كائنا حيا مكتمل الخلقة متناسق الأعضاء . اننا ننكر ذلك الشعر الذي تكون فيه القصيدة أشبه بتيه تنطمس فيه معالم الطرق وتنمحي الابعاد ، أو أشبه بمولود خرج الى الحياة قبل موعده فخرج وهو ناقص التكوين مشوه القسمات ! (٨)

ملكة الوعي الشعري :

سنعرض لمظهرين من مظاهر الواقعية في الشعر، هما واقعية الأداء اللفظي وواقعية الأداء النفسي .. وسواء أكانت الواقعية في منطق « المذهبية » خروجا من دائرة الرومانسية وهي دائرة الخيال والأحلام والانطواء على النفس والتهجد في محراب الطبيعة، الى دائرة الوقائع الحية والأحاسيس المجردة والأفكار الخالدة والحقائق الباقية ، أم كانت في منطق الدراسة « الفنية » ألوانا مختلفة تتوزعها بضع «خانات» تشير احداها الى واقعية في حدود مجتمع انساني خاص ، وتشير الأخرى الى واقعية في حدود مجتمع انساني عام ، وتشير الثالثة الى واقعية في حدود الوجود الأزلي الكبير سواء أكانت هذه أم تلك فان مرجعها آخر الأمر الى هذين المظهرين الرئيسيين ونعني بهما الواقعية اللفظية ، والواقعية النفسية !

اننا اذا سلمنا بصب التجربة الفكرية في قوالب نثرية في كل فن من فنون القول ، فاننا لا نستطيع أن نسلم بصب تلك التجربة في مثل هذه القوالب في فن الشعر .. ذلك لان التجربة الفكرية تنبع في كل ميدان من ميادين القول المرسل من أغوار الذهن وحده ، هناك حيث تبدو الفكرة وهي عارية من كل غلالة من الغلائل تنسج خيوطها من أعماق الهزة الوجدانية ، ولكنها في الشعر لا تستطيع ان تقف وحدها غير مدثرة بتلك الغلائل التي تكشف عن تفاعل الأصداء الكونية داخل منطقة الشعور . واذن فلا مناص في شعر الاداء النفسي من ان تبدو الفكرة وهي ملفعة بسبحات الروح او موشحة بنفحات العاطفة ، أي لا بد من أن تمتزج التجربة الفكرية بالتجربة الشعورية ذلك الامتزاج الذي تتعادل فيه النسب الفنية هنا وهناك .. عندئذ لا يجور منطق الذهن في تعبيره النثري على منطق

(٨) المرجع السابق ، ص ١٣٩–١٤٠ .

النفس في تعبيرها الشعرى ، ولا تطغى الطاقة الفكرية ذات التجريد المادى الخالص على الطاقة الشعورية ذات التصوير المعنوى الخالص ، وهذا هو مفرق الطريق بين أداء يدور حول محور الواقعية بسلسلة من الخواطر الذهنية وبين اداء يدور حول المحور نفسه بسلسلة أخرى من المشاعر النفسيه !

نريد فى شعر الأداء النفسى هذه الواقعية النفسية ، الواقعية التى تفتش عن الحقائق الوجودية الكبرى فى مجاهل الكون ومتاهات العقل ، حتى اذا التقطت تلك الحقائق قذفت بها الى ذلك المصهر الكبير ، مصهر النفس الانسانيه ، ليخرجها لنا بعد ذلك وهى مصبوبة فى قالبها الملائم الذى تقوم بصنعه ملكة « الوعى الشعرى » ٠٠ ولا بد من وجود هذه الملكه وراء كل واقعيه نفسية ، لأنها هى وحدها العنصر المسؤول عن تنظيم كل حقيقة كونية يعرضها الفكر فى ساحه الوجود الداخلى ٠ فاذا غفلت هذه الملكة عن عملية الاشراف الفنى العام فقد تعرضت الواقعية النفسية للذبذبة فى قضايا الفكر وللمغالطة فى منطق العاطفة ، وهما الجانبان اللذان نعبر عنهما فى ميزان الأداء النفسى بـ « الذبذبة الفكرية » و « المغالطة العاطفية » ! هذه المغالطة وتلك الذبذبة مرجعها الى غفله الوعى الشعرى على التحقيق ، وهى شىء يختلف كل الاختلاف عن ضعف الرؤية الشعرية . . ان ضعف الرؤية الشعرية يعرض الصورة الوصفية للاهتزاز الذى ينتج عنه تعذر المطابقه بين حقيقة الصورة فى اطار الفن ، وحقيقتها فى اطار الحياة ، ولكن ضعف الوعى الشعرى يعرض القضية الفكرية لاهتزاز من نوع آخر تنتج عنه المغالطة المقصودة أو غير المقصودة فى مجال المواءمة بين الحقائق وهى فى محيط الواقع النفسى ومحيط الواقع الوجودى(٩) ٠

ولا تظن بعد هذا أننا نضيق بالواقعية الاجتماعية فى الشعر ، سواء أكانت فى حدود مجتمع انسانى خاص أم فى حدود مجتمع انسانى عام ، وأننا لا نقبل غير تلك الواقعية التى تستمد مقومات بقائها من حقائق الوجود الأزلى الكبير ، كلا ! فكل واقعيه تحمل فى أحشائها توأمى التجربة الفكرية والشعورية مكتملى أسباب الحياة بنسب متقاربة أو متشابهة ، فهى واقعية نفسية تقبل فى الشعر وتستساغ ، ومنها هذا اللون الأخير لأنه المرآة التى تنعكس على صفحتها كل نزعه انسانيه خالدة ، أو لأنها الصفحه الأخيرة التى تلخص فى سفر الحقائق الكونية كل ما سبقها من صفحات ! (١٠)

ملكة المراقبة الحسية وملكة المراقبة النفسية :

والشعر فى حقيقته ما هو الا مظهر من مظاهر الوصف مهما تعددت الوانه واختلفت مراميه ، فالشاعر حين يتحدث عن نفسه منزويا فى حدود عالمه الخاص فهو يصف لنا مجاهل الذات الداخلية فيما تشغله من مجالات نفسية ، وحين يتحدث عن مشاهداته منعكسة فى أصداء عالمه العام فهو يصف لنا معالم الحركه الخارجية فيما تشغله من مجالات حسية ٠٠ هو فنان « واصف » هنا وفنان «واصف» وهناك ، اما الاختلاف بين الصور الوصفية فمرده الى الاختلاف بين الأثواب التعبيرية بالنسبة الى الخيوط الناسجة أو بالنسبة الى الخامة الصانعة ، أو مرجعه الى تلك الأطر المصبوغة بألوان النفس حينا وبألوان الحس حينا آخر !

بعد هذا نتحدث عن عنصرين جديدين من عناصر الأداء النفسى فى الشعر ٠٠ هذان العنصران هما عنصر « المراقبة الحسية » أولا يعقبه عنصر « المراقبة النفسية » ، ولا بد من توفر هذين العنصرين على مدار التتابع الزمنى عند رصد الحركة الدائرة فى منطقة اللقطة البصرية ، ثم على مدار التتابع الفنى عند تسجيل هذه الحركة الغارقة فى ضوء الومضة الشعورية ، وهى لقطة نرجعها الى البصر تصحبها ومضة نردها الى الشعور ، أشبه بلقطة « الكاميرا » المصورة حين تتهيأ لنقل مشهد كامل من مشاهد الوجود الخارجى ، تصحبها ومضة « المغنسيوم » التى تهتك حجب الظلام فى كل زاوية من زواياه ٠٠ وهما عنصران او اقل انهما ملكتان من الزم الملكات فى مثل هذا اللون من الشعر ، تقوم احداهما مقام آلة التصوير وهى ملكة المراقبه الحسيه ، وتقوم الأخرى مقام آله الاضاءة وهى ملكة المراقبة النفسية ، اذ لا بد فى هذا اللون من الشعر من تلك المرحلة التى تمثل عمليه التصوير الحسى ، ومن تلك المرحلة الاخرى التى تمثل عملية «الرتوش» النفسية الخاصة ، وكلتا المرحلتين تهيىء للمشهد

(٩) المرجع السابق ، ص ١٥٩-١٦١ ٠

(١٠) المرجع السابق ص ١٦١ - ١٦٢ ٠

المنقول تلك القوه الآليه المستمده من سطوح الحياة الجامدة ، وتلك القوة الاشعاعيــة المستوحـاة من أعماق الذات الشاعرة !

وكما تشرف الملكه الأولى على المجالات الحسـية المثبتة فى زوايا الطـاقة البصرية ، تشرف الملكة الثانيه على المجالات النفسية الكامنة فى ثنايا الطاقة الشعورية ، وهاتان هما دآئرتا الاختصـاص الفنى لكلتا الملكتين ٠٠ ولكن لابد من التداخل والتشابك فى مرحلة التعاون المشترك الذى ينتج عنه التقاء الحركات الخارجية بالحركات الداخلية ، أى لا بد من أن تقترب الدائرتان حتى تندمج احداهمـا فى الأخرى ذلك الاندماج الذى تستحيل معه المعالم الجزئية فى الصورة الى معالم كليه ، أى أننا يجب أن نحس وحدة المشهد الحسية والنفـسيه كلا لا يتجزأ فى مقياس الفن ومقياس الشعور !

واذا كانت ملكة « الوعى الشعرى » هى العنصر المسئول عن تنظيم كل حقيقة كونية يعرضها الفكر فى ساحة الوجود الداخلى ، وكان ضعفهـا يعرض القضيه الفكرية لنوع من الاضطراب تنتج عنـه المغالطه المقصودة أو غير المقصودة فى مجال المواءمة بين الحقائق فى دائرة الواقع النفسى او دائرة الواقع الوجودى ، واذا كانت ملكة « الرؤية الشـعرية » هى العنصر المسئول عن استشفاف كل حقيقة عامة فى حدود المنظور أو خلف حدود المنظور فى محيط الاستبطان النفسى أو فى نطاق التناول الحسى وكان ضعفها يعرض الصورة للاهتزاز الذى ينتج عنـه تعذر المطابقة بين حقيقتها فى اطار الفن وحقيقتها فى اطار الحيـاة ، فان ملكة « المراقبـة الحسية » مندمجة فى ملكة « المراقبه النفسـية » هى العنصر المسئول عن تنظيم الحركة المادية حين تتلوهـا الحركه الوجدانية فى سبيل خلق تلك الوحدة التى لا تتجزأ من كلتا الحركتين ٠٠ أما ضعفها فلا تنتج عنه الصورة الوصفية « المهزوزة » كما هو الحال فى ضعف الرؤيه الشعرية ، وانما تنتج عنه الصورة الوصفية « الباهتة » وفرق بين ضـعف ملكة تهتز بسببه خطوط الصورة فتلتوى هنـاك وتتعقد وبين ضعف ملكة لا يشمل الخطوط هنا وانما يشـمل المعالم الخارجية فتبدو وهى باهتة الظلال ، حائلة الألوان (١١) ٠

ملكة المزاج الفنى :

ملكة أخرى هى ملكه « المـزاج الفنى » ٠٠ اذا استطعت أن تتخيل القصيدة الشعرية بأدائهـا النفسى جسما من الأجسام ، واذا استطعت أن تفترض كل ملكة من الملكات السابقة عضـوا عاملا فى حركة هذا الجسم ، واذا استطعت ان تتمثـل الحيز الذى يشغله هذا الجسم من الوجدان المتذوق مكونا من تلك المجموعه من الأعضاء ، اذا استطعت أن تتخيل وأن تفترض وأن تتمثل هذا كله ، فان ملكة المزاج الفنى هى الثوب الذى يلتف حول هذا الجسم بمجموعة أعضائه ليبرز تقاطيعه للعيـون ، ويكشف عن مفاتنه ! انه أشبه بالثوب الذى ترتديه أى حسناء ٠٠ قد يكون جسمها نموذجا خاصـا لجمال كل عضو من أعضائه على حدة ، وقد يكون جسمها نموذجا عاما لتناسق تلك الأعضاء مجتمعة . ولكن الثوب هو الحكم الأخير الفاصل بين أجساد الحسان ، لأنه هو الذى يطلعنا على مدى التفـاوت الجمالى بين جسد وجسد ! هناك ثوب يوحى اليك ان صانعه غير « فنان » لأنه لم يراع النسب الفنية بينه وبين جسم صاحبته : من ناحية الطـول والقصر ، ومن ناحية الضيق والسعة ، ومن ناحية الكماليات التى تلتمس مظاهر الزينـه وتوائم بين لون الثوب ولون البشرة ٠٠ مثل هذا الثـوب لا شك أنه يظلم الجسم الجميل لانه يقدمه للعيون على غير حقيقته ، يقدمه على تلك الحقيقه الاخرى التى اقتضاها ذوق صانع غير فنان ! ماذا ينقص هذا الصانع من « ملكات الفن » ٠٠ تنقصـه ملكة المزاج الفنى ، ملكة تفصيل الاثواب الكاشـفة عن مفاتن الأجساد !

المزاج الفنى اذن هو المسئول ، بل هو واضـع الحدود والفروق بين طابع كاتب وكاتب وبين طابع شاعر وشاعر . . خذ مثلا طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم ـ ككتاب فى مجال القصه وحـدها لا فى مجال آخر ـ تجد أن طه فى « شـجرة البؤس » و « دعاء الكروان » يمثل الطابع « الأدبى » فهـو قصاص أديب ، وأن العقاد فى « سارة » يمثل الطابع « الفكرى » فهو قصاص مفكر ، وأن توفيق فى عدد من قصصه يمثل الطابع « الفنى » فهو قصـاص فنان ٠ وخذ العقاد مرة أخرى وعزيز أباظه وعلى محمود طه ـ كشعراء ـ تجد ان الاول يمثل المزاج « الفكرى » فهو شاعر مفكر ، وأن الثانى يمثـل المزاج « الأدبى » فهو شاعر أديب ، وأن الثـالث يمثل المزاج « الفنى » فهو شاعر فنان ! هذا التقسيم واضح كل الوضوح فى الأدب المصرى الحديث كما هو واضح فى الأدب الفرنسى الحديث ، وبخاصة فى فن القصة ٠٠ أندريه جيـد وأندريه موروا

(١١) المرجع السابق ، ص ١٧١ـ١٧٢ ٠

كلاهما نموذج لهذا القصاص الاديب ، جان بول سارتر والبير كامي كلاهما نموذج لهذا القصاص المفكر ، وجان كوكتو وجان أنوى كلاهما نموذج لهذا القصاص الفنان .



ان الشعر دفقة وانتفاضه .. دفقة يتلقاها الشعراء جميعا ولكن فيهم من يتلقاها بانتفاضة الذهن وحده ، وفيهم من يتلقاها بانتفاضة الحس وحده ، وفيهم من يتلقاها بانتفاضه الحس والنفس فى وقت واحد ! ونفرق نحن بين هذه الألوان من الانتفاضات فى محاولة فنية تهدف من ورائها الى استشفاف « الحقيقة الشعريه » من خلال « أثوابها الكاشفة » وننتهى الى أن حقيقة الشاعر الأول صاحب الانتفاضة الأولى هى وجهه نظر « فكرية » والى أن حقيقة الشاعر الثانى صاحب الانتفاضة الثانية هى وجهة نظر « أدبيه » ، والى أن حقيقة الشاعر الثالث صاحب الانتفاضه الثالثة هى وجهة نظر « فنية » .. وهكذا تجد مزاج الشاعر المفكر ، ومزاج الشاعر الأديب ، ومزاج الشاعر الفنان!(١٢)

الفن والأخلاق :

يقول كروتشه : ان الفنان لا يمكن أن يوصم من الناحيه الأخلاقية بأنه مذنب ، ولا من الناحية الفلسفية بأنه مخطىء ، حتى ولو كانت مادة فنه أخلاقا هابطة ، فهو ـ كفنان ـ لا يعمل ولا يفكر ، ولكنه يعبر .. ان فنا يتعلق بالأخلاق والمنفعه هو أخلاق أو منفعة ولن يكون فنا أبدا ! ولئن كانت الارادة قوام الانسان الخير فهى ليست قوام الانسان الفنان ، ومتى كان الفن غير ناشىء عن الارادة فهو فىحل كذلك من كل تمييز اخلاقى . انك لا تستطيع ان تحكم بأن « فرانشسكا » دانتىمنافية للاخلاق ، ولا أن « جوردليا » شكسبير أخلاقية ، وما هما الا لحنان من روحى دانتى وشكسبير ليس لهما الا وظيفة فنية ، الا اذا استطعت أن تحكم على المربع بأنه أخلاقى وعلى المثلث بأنه لا أخلاقى ..!

هذا الراى للفيلسوف الايطالى بندتو كروتشه فى نقد المذهب الأخلاقى فى الفن رأى نؤمن به كل الايمان ويؤمن به كل محيط بقيم الشعر كما يفهمها الشاعر الفنان . ولقد راينا أن ننقل هذا الراى لاننا نعلم أن هناك فريقا من الناس يعترض على هذا اللون من الشعر ، لأنه ـ أى هذا الفريق ـ يخلط بين رسالة الفن ورسالة علم الأخلاق . أو لانه يطلب الى الشاعر ان يكف ريشته عن تصوير أثر الغريزة الانسانيه ناسيا أنه نداء خالد يلبيه الأحياء منذ الأزل لتبقى الحياة ، ويهتف به الفنانون على مدار الحقب ليبعثوا الروح فى كل فن جميل !

اليس الفنان مطالبا بأن يمد عينيه ليرقب ، وأن يرهف أذنيه ليسمع ، وأن يهيىء نفسه وحسه ليسجل ؟ (١٣)

الصدق الشعورى :

تلقى أحيانا وجها من الوجوه الجميلة فيسترعى انتباهك ، ويستحوذ على فكرك ، ويثير بين جنبيك مكامن الاعجاب ، فاذا غاب عنك ضاعت صورته من الخاطر وتلاشت ظلاله من الذاكرة . وتقرأ أحيانا قصة من القصص الممتعه يروعك منها تماسك المضمون ، وسلامة التكنيك ، وطرافة العرض ، فاذا انتهيت منها لم تجد لها فى نفسك ذلك الصدى العميق المترسب الطويل البقاء . وتلمس مثل هذه الظاهرة فى قصيدة من الشعر وفى لوحة من التصوير ، وفى مقطوعه من الموسيقى .. وتسأل نفسك : هذا الوجه الجميل الذى لقيته ، وهذه القصة الممتعة التى تصفحتها ، وهذه القصيدة المحلقة ، وهذه اللوحة الفاتنة ، وهذه الموسيقى الرفيعه ، كل تلك الروائع لماذا كانت بنت لحظتها فى اثارة اعجابك ، ووليدة وقتها فى الهاب احساسك وتوأم جوها الزمنى فى تحريك مشاعرك ؟ وتروح تنتظر الجواب وقد يعييك أن تظفر به وأن تهتدى اليه ، لأنك حائر بين أشباه ونظائر .. فهناك فى الكفة الأخرى من الميزان روائع أخرى لم تنطو بانطواء الزمن ، ولم تنقض بانقضاء الأيام : هناك وجه جذاب لا ينسى ، وهناك قصة فنية لا تنسى ، وهناك مقطوعة موسيقية لا تنسى ، وهناك لوحة وقصيدة . هناك أصداؤها التى تنحدر من كوى الشعور لترسب فى اعماق الذات !



وفى انتظار الجواب تشعر أن « شيئا ما » ينقص تلك الروائع الاولى ، شيئا ما يفقدها صفة البقاء فى الكيان الشاعر .. فى نفسك . وقد تطول بك

(١٢) المرجع السابق ، ١٧٨ـ١٨٠ .

(١٣) المرجع السابق ، ص ١٨٠ـ١٨١ .

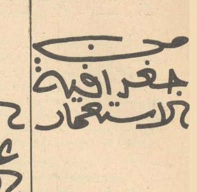
الحيرة وأنت تسعى وراء هذا الشيء تريد أن تضع عليه يدك ، وأن تخضعه لمنطق العقل ، ولسلطان الذوق ، ولكل مقياس من المقاييس . وقد يكون مصدر الحيرة أنك تلمس في تلك الروائع فنا قد اكتملت عناصره ، وتنوعت امكانياته ، وفاحت منه رائحة النضج ، تلمس هذا كله ولكنك لا تزال تفتش عن هذا الشيء الناقص .. الشيء الذي يشعرك فقده بأن بعض الوجوه ما هي الا تماثيل باردة تنقصها الحرارة ، وأن بعض القصص واللوحات ما هي الا صور هامدة تعوزها الحركة ، وأن بعض القصائد والمقطوعات الموسيقية ما هي الا أصداء تفتقر الى معاني الحياة !

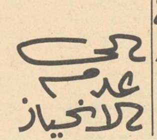
هذا الشيء ما هو .. هو في كلمة واحدة « الصدق » .. الصدق الشعوري الذي يدفيء برودة التمثال ، وينطق صمت الصورة ويثير همود الشعر والنغم .. هذا الصدق بالنسبة الى جسم الفن هو الروح !

والروح في الفن هو ذلك اللهب المتوهج الذي يحمل اليه الدفء من موقد الحياة وينقل اليه الضوء من مشعل النفس ، وهو في هذه الدراسة المذهبية آخر حاجز بين أداء في الشعر وأداء ، بعد تلك الألوان السابقة من شتى الحواجز والفروق . وقد تجد في شعر الاداء اللفظي شيئا من الحرارة التي تشعها الألفاظ بين حين وحين ، ولكنها حرارة « التكييف الصناعي » بلا مراء .. واذن فلا مناص من التفرقة بين حرارة ذهن ولفظ وحرارة نفس وحياة ، أو بين حرارة أداء لفظي وحرارة أداء نفسي ، ولا حاجة بك بعد هذا كله الى أن تسأل نفسك : لماذا كانت بعض الأعمال الفنية بنت لحظتها في اثارة اعجابك ، ووليدة وقتها في الهاب احساسك وتوأم جوها الزمني في تحريك مشاعرك ، ولماذا لم تنطو بعض الأعمال الفنية الأخرى بانطواء الزمن ولم تنقض بانقضاء الايام ! (٤) .

(١٤) المرجع السابق ، ص ١٨٨-١٩٠ .







دراسة فى استراتيجية السياسة العالمية

٦

بقلم الدكتور جمال حمدان

عالمنا المعاصر

حين يكتب مؤرخو المستقبل تاريخ هـذا القرن ، فاغلب الظن انهم لن يملكوا الا ان يعتبروا نهاية الحرب العالمية الثانيـة ـ قل بالتقريب منتصف هذا القرن ـ خط تقسيم جوهريا وجبهة افتراق عميقة فى التاريخ الحديث جميعا ، لا تقل خطرا ولا مغزى عن فترة الكشوف الجغرافية او الانقلاب الصناعى . ففى تلك الفترة المضغوطة زمنيا المفعمة تاريخيا ، اجتمع ـ كأنما على ميعاد ـ انقلابان حافلان مذهلان : ثورة التحرير ، والانقلاب الذرى . الاول ثور المناخ السياسى فى العالم برمته ، والثانى قلب قوانين الاستراتيجية الكوكبية راسا على عقب . ونحن فى معنى حقيقى جدا نعيش اليوم فى عالم جديد ـ كدت اقول فى كوكب جديد ! ـ خرج من رحم عالم الصـناعة والاستعمار ولكنه بنفس الدرجة خرج عليه .

وفى الجيولوجيا والبيولوجيا كما فى التاريخ ان مسار التطور يظل عادة رتيبا تقليديا كالخط المستقيم أو كالمنحى الانسـيابى ، ثم اذا به يتفجر فجأة فى ثوران بركانى قصير ولكنه عنيف يغير تضاريس الوجود ومعالم الزمان ويضـع ملامح العصر وتوازناته ويحددها لامد بعيد ، ومعها يعود ايقاع الحياة رتيبا تقليـديا مستقرا ، حتى تبدأ الدورة الانفجارية من جـديد ، وهكذا . تلك هى النظرية النكبائية catastrophism فى العـلم الطبيعى(١) ، والنظرية الثورية فى العلم الاجتماعى . وما نحن بحاجة فيما نحسب الى سيسموجراف تاريخى او بارومتر سياسى لندرك أننا نركب اليوم قمة موجة عاتية من موجات التاريخ الانفجـارية زلزلت تضـاريس السياسة العـالمية ، وخلقت طبوغرافية جديدة للاستراتيجية الكوكبية . ومن هنا نبدأ . .

الثورة السياسية : جغرافية التحرير

انها لمفارقة من الجغرافيا مثيرة ان يستطيـع مليونان ومائتا ألف ميل مربع هى كل مساحة غرب اوربا ان تنشر نفوذها وظلها وان تفرض استعمارها على اكثر من سبعة وخمسين مليون ميل مربع هى مساحة العالم المعمور وغير المعمـور ، وذلك فى أقل من خمسمائة عام (٢) ! ولا تقل غرابة عن ذلك

(١) F. Zeuner. Dating the Past, cond. 1950; Wooldridge & East, Spirit & Purpose of Geog., Lond., 1950.

(٢) هويتلزى ، ص ٨٦ .

جزئيات الصورة : فغداة الحرب الاخيرة كانت بريطانيا تملك قدر مساحتها ١٤٢ مرة ، وفرنسا ٢٢ مرة ، اما هولندة فنحو ٥٧ مرة ، وبلجيكا ٥٠ مرة ، وايطاليا ١٩ مرة .

ويمكن على اساس الموقع من منحنى التطور الاستعمارى ان نصنف القوى الاستعمارية فى ذلك التاريخ الى أربع طبقات أو فئات(٣) . فثمة أولا « القوى العتيقة » ، بدات الاستعمار فى اوائل عصر الكشوف ، ولكنها بقدر ماتعاظمت فى البداية تضاءلت فى النهاية وازاغتها القوى الاحدث ، فأصبحت امبراطوريتها حفرية fossil empires ونوعا من الاستعمار المتخلف residual المفتت . ومن المتفق عليه انها كانت قد اصبحت اعجز فى حقيقتها من ان تملك امبراطوريات ، وان كياناتها الامبريالية ليست الا سخريات سياسية ، بل لقد عد بعضها رجل اوربا المريض الجديد . هنا تأتى البرتغال واسبانيا والى حد ما هولندة .

يلى ذلك « القوى العتيدة » ، وهى احدث من العتيقة دخولا الى الاستعمار ، ولكنها اقدم واخطر دول اوربا توحيدا وتصنيعا وقوة . ولذا كانت اكبر قوى استعمارية ظهرت فى التاريخ الحديث وتمثل الاستعمار الكلاسيكى او الراديكالى بكل ما اصبح يعنى من استغلال ورجعية واحتكارات . والواقع ان تاريخ الاستعمار القريب يتحلل اساسا ونهائيا الى تاريخ الصراع بين هذه القوى بعضها البعض ، وبينها وبين من سبقها ومن لحقها من القوى . وتشمل هذه المجموعة دولتين فقط هما بريطانيا وفرنسا .

ثم هناك « القوى الوليدة » التى لم تصبح دولا موحدة الا بالامس القريب فقط ، والتى تأخر فيها بدء الانقلاب الصناعى نسبيا ، وبالتالى تأخر خروجها الى ميدان الاستعمار فلم تجد الا الفتات . وحتى هذا لم تنعم به طويلا فى أغلب الحالات ، فقد تجمعت ضدها القوى العتيدة لتجردها منه فى أثناء الحربين العالميتين . تحت هذه العائلة تندرج المانيا وايطاليا ، والى حد ما بلجيكا ، وفى معنى خاص اليابان .

واخيرا تأتى « القوى الجديدة » ، وهى تلك التى ظهرت متأخرة على مسرح الصراع السياسى الاستعمارى دون أن تكون دولا جديدة فى ذاتها كالقوى الوليدة او ان يكون لها نفوذ سابق كالقوى العتيدة . ولهذا فهى لم تمارس الاستعمار بشكله التقليدى بل تنكر صلتها بالاستعمار وتستنكره . ومع ذلك فهى متهمة من غيرها باشكال خاصة من الاستعمار اما الاقتصادى واما الايديولوجى ، وتتألف هذه المجموعة من الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى .

هذا فى خطوط عريضة تصنيف طبقات الاستعمار غداة الحرب الثانية . اما عشيتها فكان الاستعمار المباشر يغطى حوالى ٣٥ ٪ من مساحة العالم ، وكانت اوربا ترى فيه بلسما ودواء كاملا panacea لكل امراض الحرب وجراحها . كانت تحسب تلك العلامة القياسية قمة الاستعمار ، بل وكانت تخطط للبقاء فى مستعمراتها قرونا عديدة(٤) ! وما كان يدور بخلدها انها النهاية .

اجل ، فانها لمفارقة من التاريخ اشد اثارة مما سبق ، ان ما بناه الاستعمار فى خمسة قرون هدمه التحرير فى عقدين اثنين . فبين ١٩٤٥ ، ١٩٦٥ هوت رقعة الاستعمار من ٣٥ ٪ من مساحة العالم الى ٤ ٪ ، اى ان معدل سرعة المد التحريرى يعادل عشرات اضعاف معدل الزحف الاستعمارى ، حتى قيل ان الاستعمار اذا كان قد اتم مشرقه فى ساعات فقد عبر خط الزوال وشهد شفقه وغسقه ثم غروبه فى دقائق معدودات . وبينما اتى الاستعمار فى موجتين كبريين لكل منهما بدوره ذبذباته الثانوية ، جاء التحرير فى موجة واحدة طاغية كاسحة . واذا كان البعض قد تحدث فى هذا الصدد — تقليلا — عن « رياح التغيير » ، فاولى بنا ان نقول اعصارا او هاريكين !

انها بلا ريب ثورة التحرير ، وانه عصر ذوبان الاستعمار de-colonisation ما فى ذلك شك ، ونهاية الامبراطورية واوربة العالم disco Europeanisation . واذا كان القرن التاسع عشر قرن الاستعمار ، فان القرن العشرين بحق قرن التحرير . ولئن كان الاول وباء القرن الماضى ، فان التحرير اليوم ظاهرة «معدية» كما قيل ، ولكنها عدوى صحية حين تبدأ لاتتوقف وانما تتداعى فى سلسلة من الافعال وردود الافعال حتى تشكل موجة مدية غلابة . ان الاستعمار الذى ولد ولادة غير طبيعية وغير شرعية يموت الآن ميتة طبيعية ، بل لعلنا نكون اقرب الى الصواب اذا قلنا بالسكتة القلبية . ومعها — هذه الميتة — ينتقل الاستعمار من الجغرافيا السياسية الى الجغرافيا التاريخية ، ويصبح من حفريات التاريخ السياسى . لقد تمت دورة كاملة من قيام وسقوط أوربا (٥) .

●

ولنتتبع الآن جغرافية التحرير فى خطوطها العريضة قبل ان نعرض لدوافعها وضوابطها .

(٣) جمال حمدان ، الاستعمار والتحرير فى العالم العربى ص ٣٢ وما بعدها .

(٤) Karl Pelzer, op. cit., pp. 314-5.

(٥) جون كول ، ص٢٩٧–٢٩٩ .

ومن الصعب أحيانا ان نحدد تاريخ ومسار التحرير الحقيقى ، تمييزا له عن الاستقلال الشكلى . ولكن اول تحرير حقيقى بدا فى اثناء الحرب فى لبنان (١٩٤١) وسوريا (١٩٤٣) ، وذلك كنتيجة لتصادم بريطانيا وفرنسا معا فى اللفانت . فقد حاولت فرنسا الحرة ان تعود ، فى وجه الثورة الوطنية ، الى السيطرة فى الشام ، ولكن بريطانيا تذرعت بظروف الحرب لتطرد فرنسا من المنطقة ـ منطقتها التقليدية ـ وترثها فيها ، فأرغمتها على التسليم للنضال الوطنى بالاستقلال . ولكن الشام بداية منعزلة وارهاصة محدودة ، أشبه بنذير النفير . أما العاصفة الحقيقية فلم تجمع قواها الا بعد الحرب ، ومن بعدها يمكن ان نميز بين ثلاث موجات زمنية ـ اقليمية واضحة بما فيه الكفاية .

شكل (١) ـ زحف موجة التحرر فى عقود ثلاثة ، هدم التحرير ما بناه الاستعمار فى خمسة قرون ، لاحظ الموجات الثلاث الاسيوية فى الاربعينات ، العربية فى الخمسينات ، والافريقية فى الستينات .

الاولى هى الموجة الاسيوية فى الاربعينات المتأخرة ، ومركزها الشرق الاقصى . ففى ١٩٤٦ « منحت » الولايات المتحدة الفلبين استقلالها ـ طواعية كما تلح هى وتؤكد دائما . وفى ١٩٤٧ استقلت مع التقسيم كل من الهند والباكستان وبورما ، وذلك بعد نضال وطنى طويل بدأ سلميا بالمقاومة السلبية المشهورة (الساتيا جراها Satia Graha) وانتهى عنيفا فى أثناء الحرب . وفى ١٩٤٨ جاء دور سيلون فى الاستقلال .

ثم كانت ١٩٤٩ سنة جنوب شرق آسيا حيث خرجت فرنسا مهزومة بعد حرب عصابات تحريرية مريرة ترمز لها وتلخصها ببلاغة بل تخلدها دين بين فو ، فنالت كل من فيتنام ولاوس وكمبوديا استقلالها . وبالمثل خرجت هولندة من اندونيسيا بعد هزيمة قاسية فى حرب عصابات وادغال مماثلة فى نفس التاريخ ، ولو ان تحرير ايريان الغربية تأخر الى أوائل الستينات (١٩٦٢) . وبهذا لم تبق الا الملايو بغير استقلال فى هذه الموجة ، حتى انتزعته بعد حرب عصابات مطولة فى اوائل الستينات . وكانت آخر القائمة هى جزر ملديف السديمية على اطراف الهند .

ولا ينبغى ان نتكلم عن التحرير فى آسيا دون ان نذكر دورا ما غير مباشر وغير مقصود لليابان . فقد اكتسح الغزو اليابانى جنوب شرق آسيا فى أثناء الحرب الاخيرة اكتساحا خاطفا ، حطم نهائيا قداسة القوة الاستعمارية الغربية ، وكان له تأثير صاعق على اسطورة سيادة الرجل الابيض الذى رآه كل الآسيويين مهزوما مدحورا على ايدى آسيويين مثلهم (٦) . وأيا كانت أهداف الدعاية اليابانية من شعار «آسيا للآسيويين» ، وأيا كانت قيمة الاستقلال الوطنى الذى منحته لشعوب تلك المستعمرات ابان الغزو ، فقد افسد هذا مرة واحدة والى الابد التربة والنفسية القديمة الصالحة للاستعمار .

كذلك لجأ اليابانيون حين اضطروا الى التسليم الى اعطاء الاسلحة للوطنيين ، كما ان الحلفاء الاستعماريين من جانبهم سلحوا الوطنيين بقصد مقاومة اليابانيين .

ولهذا حين عاد الاستعمار بعد الحرب وجد الوطنيين مسلحين ضده قوميا وعسكريا . ومن هنا بدأ التحرير . وبعده ، فى المعركة نفسها ، جاء عاملان آخران ليحاربا فى صف الوطنيين ضد الاستعمار العائد .

فأما الاول فهو البيئة الطبيعية ، فان بيئة آسيا الموسمية كانت حليفا طبيعيا لابنائها : ادغال واحراش وغابات كثيفة ، ثم انهار ومستنقعات وجبال تمثل ـ لاسيما فى الفصل المطير ـ مجالا مثاليا لحرب العصابات ، يدوخ الجيوش النظامية ميكانيكية وجوية على السواء . وعلى سبيل المثال فقد كانت الهند الصينية فى الحقيقة مصيدة طبيعية ضخمة لقوات الاستعمار . اما العامل الثانى فهو ان الاستعمار هنا كان استعمارا استغلاليا لا سكنيا ولا استراتيجيا ، ولهذا كان على ضراوته اضعف جذورا واسهل استئصالا .

والى جانب هذا وذاك جميعا بقى عامل خارجى على جانب كبير من الاهمية ، ونعنى به الموقع الجغرافى والسياسى . فمن ناحية كانت آسيا الموسمية أبعد قطاعات الاستعمار عن اوربا ، ومن

(٦) Ritchie Calder, Dawn over Asia, News Chronicle Publication, 1952, pp. 18. 20.

ثم اصعبها منالا وارتباطا . ومن ناحية اخرى فقد كانت تقع على خط الاستواء السياسى بين الكتلتين الشرقية والغربية وتكاد تستقر على ضلوع المعسكر الشيوعى وتحارب وظهرها يستند الى اعماق الصين . بمعنى آخر كانت ابعد شيء عن فلك الغرب الجغرافى وادخل شيء فى فلك الشرق، ومن هنا تدفقت عليها المساعدات بالاسلحة والتأييد ضد الاستعمار .

●

اما الموجة الثانية من موجات التحرير فهى موجة العالم العربى فى الخمسينات ، ولو أن طلائعها ظهرت فى لبنان وسوريا فى الاربعينات واواخرها تأخرت فى الكويت والجزائر الى الستينات الباكرة . ففى ١٩٥١ نالت ليبيا استقلالها بفضل المناورات الاستعمارية من اجل الوصاية على ارث الاستعمار الايطالى . فقد حاولت كل من بريطانيا وفرنسا وايطاليا ان تتولى الوصاية على ولاياتها برقة وفزان وطرابلس على الترتيب . ولكن اعتراض الاتحاد السوفيتى على عودة ايطاليا ومحاولته ان يحل محلها كان وحده كافيا لان يدفع بالاستعمار الى ان يقرر الاستقلال، لا حبا فى ليبيا ولكن كرها فى الاتحاد السوفيتى وهلعا من ان « يتسلل » الى الشرق الاوسط (٧) .

وفى ١٩٥٣ تحررت مصر نهائيا بعد حرب عصابات ومقاومات مسلحة فى منطقة القنال ، سبقتها سلسلة من التوترات والتحديات الشعبية من قبل ، الى ان توجت فى النهاية بحرب حقيقية كاملة وحاسمة فى ١٩٥٦ . وهذه الحرب ستكون نقطة تحول عظمى فى التحرير لا فى العالم العربى وحده ولكن فى افريقيا وخارجها كذلك . والواقع منذ البداية ان مصر بحكم موقعها ووزنها كانت سباقة الى النضال التحريرى وكانت دائما مركز الوعى ومنبع الوحى فى الكفاح ضد الاستعمار ، فكانت نموذجا للمغرب العربى ومثالا للمشرق ، وحجر الزاوية والقوة الركن موقعا ودورا . باختصار ، كانت مصر واحة العرب سياسيا .

ومرة اخرى كانت ١٩٥٦ عاما حاسما بالنسبة للعالم العربى الافريقى ، اذ استقلت فيه ثلاث وحدات هى تونس والمغرب والسودان ، وبعدها بقليل استكمل العراق استقلاله الحقيقى . ففى السودان استطاعت مصر الثورة المستقلة ان توفر له الفرصة لتصفية الحكم الثنائى ليمكنه من طرد الاستعمار البريطانى. وفى المغرب وتونس حدثت مصادمات عنيفة مع الاستعمار الفرنسى حتى اضطر الى الخروج، ولو انه بقيت بعد ذلك فى تونس بعض جيوب استعمارية متخلفة فى بنزرت ، ظهرت فيما بعد فى ١٩٦٣ ، وفى المغرب فى الاسافين الاسبانية سبتة ومليلة وافنى وهى ما تزال حتى الآن .

وبهذا كان العالم العربى الافريقى قد تحرر كله فى ١٩٥٦ فيما عدا الجزائر التى أتى دورها فى ١٩٦٢ بعد حرب تحريرية سبعية كاملة — حرب السنوات السبع العربية — كلفت الجزائر مليونا ونصف مليون من الشهداء، ولعبت فيها المساعدة الحربية والسياسية المصرية دورا خطيرا . ومما له مغزاه ان ثورة التحرير الجزائرية لم تشتعل الا بعد عام من الثورة المصرية ، وفضلا عن هذا فان فرنسا لم تشترك فى حرب السويس الا «لتخضع الجزائر عن طريق القاهرة » . هذا ، وقبل الجزائر وفى ١٩٦١ كانت الكويت قد تحررت على الخليج .

وسيلاحظ عند هذا الحد انه بالعالم العربى قد بدات اول عملية تحرير فى افريقيا على طول ضلعى ساحل البحر الاحمر والمتوسط . هذا بينما ان آسيا العربية ، التى كانت معقل القطاع الوحيد الذى نجا من الاستعمار اولا وموطن بدء عملية التحرير ثانيا ، قد أصبحت الآن المعقل الاخير للاستعمار فى العالم العربى . فالاستعمار المتخلف هنا يتوزع فى فلسطين المحتلة فى الشمال وفى الجنوب العربى ابتداء من عدن حتى البحرين .

واذا نحن توقفنا لنتمعن ضوابط التحرير فى العالم العربى ، فلن نخطىء أثر الموقع الجغرافى ونوع الاستعمار بالاضافة الى البيئة الطبيعية . فمن بين كل مناطق الاستعمار فى العالم القديم يقع العالم العربى اقرب ما يقع الى اوربا بل هو ادخل فى فلكها الجغرافى . وبالتالى فقد كان من السهل على الاستعمار ان يشدد قبضته هنا دون ان يقابل مواجهة مباشرة من توازن قوى مع معسكر مضاد او كتلة اخرى .

كذلك فقد كانت جذور الاستعمار هنا متغلغلة عميقة ، لان نوعه السائد كان اما من الاستعمار الاستراتيجى كما فى مصر بوجه خاص واما من الاستعمار السكنى كما فى الجزائر بوجه خاص. كما جاء البترول فى سواحل المشرق العربى ليدعم الجانب الاستراتيجى ويضيف الجانب الاستغلالى فى طبيعة الاستعمار ، ولهذا استمات الاستعمار بشراسة وقابل المقاومة الوطنية بمزيد من القوة الضاربة . ففى مصر يرمز الكفاح المسلح وحربا القنال الى مدى صعوبة استئصال الاستعمار الاستراتيجى . ولو ان الهند قد استقلت فى وقت مبكر ، فلربما كان من الراجح ان تنتزع مصر استقلالها منذ ذلك التاريخ .

(٧) P. Birot & J. Dresch, La Méditerranée et le Moyen-Orient, Paris, 1951.

أما فى الجزائر حيث وصل الاستعمار السكنى الى ابشع درجاته واشدها ضراوة حتى اعتبرها جزءا لا يتجزأ من وطنه ، فقد اثبتت التجربة ان مشكلة التحرير مع الاستعمار السكنى مشكلة مزدوجة ، فهو لا يكافح القوة المتروبوليتانية فقط بل والمستوطنين ايضا . فكلما اشرف على انتزاع تنازلات من الجانب الأول تحول الثانى الى عصابة ارهابية داخلية « تأخذ القانون فى يدها » وتفرض نوعا خاصا من حكم الملاك Landocracy هو حكم ملاك الاستعمار Plantocracy ، وتعلن العصيان والتمرد على الحكومة « الام » مهددة « بحرب استقلال » (!) للانسلاخ عنها والانفراد بالمستعمرة.

ثم حاول ارهاب المتوطنين ان يفرض ، دون جدوى ، التقسيم الى دولتين مستقلتين اوربية ووطنية، الى ان قذف به التحرير فى البحر تماما. وفى جبهة المعركة اخذت الطبيعة ، كقلعة جبلية غابية وعرة ، صف الوطنيين ، تهيىء لهم حرب العصابات فى الوقت الذى تضاد جيوش المستعمر الميكانيكية والجوية ، حتى اصبحت القبائل واوراس رمزا وطنيا وموطنا للتحدى والنضال القومى .

●

تبقى الآن الموجة الثالثة والاخيرة للتحرير وهى الافريقية ـ بمعنى افريقيا المدارية ـ فى الستينات (٨) . ولقد سبقتها فى الواقع بعض حالات معزولة فى اخريات الخمسينات تضم غانا فى ١٩٥٧ وغينيا فى ١٩٥٨ حيث كانتا اولى الدول الافريقية المدارية استقلالا . وكذلك كان هناك من قبل دولتان افريقيتان مستقلتان منذ القدم هما اثيوبيا وليبيريا ـ اثيوبيا لظروفها الطبيعية كقلعةجبلية منيعة لم تسقط للاستعمار الا فى الفترة الايطالية ، وليبيريا لظروف انشائها لتحرير الرقيق الامريكى العائد. فكلاهما «استقلال سلبى» ان صح التعبير .

وانما ننتقل الى قلب او قمة الموجة التحريرية الافريقية فى ١٩٦٠ ، فهى علامة كبرى فى تاريخ القارة وسنة القدر والقدر بالنسبة لها . فالى ما قبل هذا التاريخ كان بالقارة كلها عشر دول مستقلة فقط لا تزيد مساحتها عن ٣٫٤٧٠٫٠٠٠ ميل مربع او ٣٠ ٪ من مساحة القارة ، ولا يزيد سكانها عن ١٠٢٫٣٤٠٫٠٠٠ نسمة او ٤١٫٧ ٪ من سكان القارة . فاذا بسنة ١٩٦٠ ـ سنة افريقيا كما وصفت ـ تضيف الى قائمة التحرير ١٧ دولة جديدة بمجموع مساحة قدره ٤٫٥٧٠٫٠٠٠ ميل مربع أو ٤١٪ من القارة ، وبمجموع سكان قدره ٨١٫٩٤٥٫٠٠٠ نسمة أو ٣٣٫٥ ٪ من القارة .

ومعنى هذا المعدل المذهل استقلال أكثر من دولة كل شهر من ذلك العام . وتشمل هذه المجموعة كل وحدات افريقيا الاستوائية الفرنسية وافريقيا الغربية الفرنسية السابقتين، مضافا اليها نيجيريا والكونغو (ليوبولد فيل) وملاجاش . وبهذه الموجة تم تحرير غرب افريقيا كله تقريبا ، كما عبر التحرير خط الاستواء لاول مرة .

ومنذ ١٩٦٠ حتى الوقت الحالى لم يتوقف زحف الحرية . ففى هذه السنوات الخمس استكملت الثغرات المتخلفة فى غرب افريقيا استقلالها وذلك فى سيراليونى ثم فى جامبيا ، ولكن مركز ثقل التحرير انتقل اساسا الى شرق القارة . فهنا نالت ٨ وحدات استقلالها ابتداء من اوغندا وكينيا حتى ملاوى وزامبيا بلا انقطاع . وبذلك تم تحرير كل حوض النيل من ناحية ، ووصلت طلائع الحرية الى حوالى خط عرض ١٨° جنوبا من ناحية اخرى حيث ارسلت سهما فى صميم كتلة الاستعمار المتخلفة فى افريقيا الجنوبية. وعدا هذا فقد تقرر استقلال بتشوانالند ذاتيا كما استقلت جزيرة موريشس فى العام الحالى .

والمحصلة العامة الآن ـ ١٩٦٥ ـ ان عدد الوحدات المستقلة فى القارة الافريقية قد وصل الى ٣٦ وحدة ، مجموع مساحتها نحو ١٠ ملايين ميل مربع أو نحو ٨٥٫٥ ٪ من مساحة القارة ، ومحتواها السكانى لا يقل عن ٢٣٣ مليون نسمة او حوالى ٩٣ ٪ من ابناء القارة . وبهذا تكون اكبر حركة تحريرية فى العصر الحديث قد تحققت فى افريقيا ، وذلك من حيث المساحة وان لم يكن من حيث السكان .

واذا نظرنا الى افريقيا ككل فسنرى ان التحرير بوجه عام بدأ اولا بساحلى البحر المتوسط والاحمر . ثم يلى زمنيا غرب افريقيا بعامة ، يتبعه مباشرة تقريبا نطاق الصحراء الكبرى وحوض الكنغو . بعد ذلك عبرت قافلة الحرية خط الاستواء ، وزحفت من شرق افريقيا الى وسطها على طول العمود الفقرى لخط المرتفعات والهضاب الشرقية ، تماما على عكس مسار الاستعمار الابيض هنا فى القرن الماضى . فسهم التحرير فى القارة بعامة يرسم اذن اتجاها محددا واضحا من الشمال الى الجنوب .

وفى التحرير الافريقى لا يمكن ان نغفل اثر نوع الاستعمار ودور الطبيعة . ففيما عدا جزرا جغرافية معينة من الاستعمار السكنى، كان الاستعمار الاستغلالى هو الذى يسود القارة المدارية . ففى

(٨) حمدان ، افريقيا الجديدة .

ظل هذا الاخير لم يجد التحرير عقبات مستحيلة. فالجاليات الاوربية رشاش او رذاذ بالغ الضآلة عددا وقوة بفضل المناخ الطارد، ولا تملك المقاومة الجدية، ويسهل على المد التحريرى اقتلاعها. ولقد قيل على سبيل المثال فى غرب افريقيا «ان بعوضة الملاريا هى المنقذ الحقيقى».

اما فى جزر الاستعمار السكنى حيث يتضخم عدد وقوة الدخيل، فكان لا بد من التحام دموى، ومن حسن الحظ ان الطبيعة الجبلية العالية التى كانت فى البدء مغنطيس الاستعمار السكنى، كانت بعينها فى النهاية عامل طرده، وان الطبوغرافيا التى كانت عونا له اصبحت عوانا عليه؛ وذلك بحسبانها ميدانا مواتيا لحرب العصابات الوطنية. تلك تجربة متواترة عرفتها اثيوبيا ضد الايطاليين، وخاضتها الكيكويو فى كينيا، وتعرفها اليوم مرتفعات انجولا. بل قبل هذا جميعا عرفتها قبائل الزولو والماتابيلى فى مرتفعات جنوب افريقيا حيث استمر الكفاح قرنا باكمله على فترات متقطعة فى «حرب الكافير» حتى سميت بجدارة حرب المائة عام الافريقية (٩).

واذا نحن نظرنا نظرة مقارنة الى حركة التحرير فى كل من آسيا الموسمية والعالم العربى وافريقيا المدارية، فقد يمكن ان نقول ان الصراع فى الاولى كان اقرب الى الشكل العسكرى وانتظم حروبا حقيقية عنيفة ومريرة منظمة او بالعصابات، اما فى العالم العربى فان الحروب المسلحة تتقاسم الصراع مع الكفاح الشعبى بنسب متقاربة. غير ان حركة النضال به كانت اطول مدى وزمنا منها فى آسيا. واما التحرير فى افريقيا المدارية فهو وان لم يخل من العنصر الحربى فقد كان أقرب الى الكفاح السياسى الشعبى بعامة، وتحقق بسرعة وسهولة نسبية لا تقارن باى من المنطقتين الاخريين، ولا شك ان هذا يرجع جزئيا الى انها قد افادت من ثمار نضالهما العنيف او الطويل.

هذه اذن هى موجات التحرير الثلاث فى العالم القديم. ولكن قبل ان نتقدم بعدها ينبغى ان نتذكر ان حركة التحرير لم تقتصر على العالم القديم. بل لقد شهدت الستينات استقلال بعض الجزر فى العالم الجديد، اهمها — اذا استثنينا ايسلند التى انفصلت عن الدانمرك فى ١٩٤٤ — هى جميكا وتوباجو فى الانتيل الصغرى بالكاريبى فى ١٩٦٢. كذلك فقد تقرر أخيرا استقلال جيانا البريطانية على ساحل امريكا الجنوبية المقابل ابتداء من ١٩٦٦.

غير انه يقابل هذا التيار العام العالمى اتجاه محلى عكسى يمثل انتكاسة الى الوراء. ففى الوقت الذى كان الاستعمار الكبير والصغير ينحسر ويتصدع عالميا، كان استعمار جديد — ودنىء — قد بدا فى فلسطين هو الاستعمار الصهيونى حيث كرر قرصنة القرن التاسع عشر، وجمع بين اسوأ واسود ما فى دموية النازية وعنصرية جنوب افريقيا. غير انه اذا كان هذا الاتجاه التعس يدل على شيء فانما يدل على ان الاستعمار الصهيونى القميء يأتى ضد كل تيار التاريخ — حتى التاريخ الرجعى — وانه من ثم محكوم عليه قبلا وبحتمية التاريخ بانه قد ولد ليموت.

●

السؤال الآن: هذا الزحف التحررى بنمطه التاريخى الواضح، ماذا يقول للجغرافى؟ حقيقتين بارزتين: اولاهما ان هناك فارقا زمنيا طفيفا ولكنه دال بما فيه الكفاية بين قطاعات العالم القديم فى توقيت التحرير. فمسار الحركة يرسم قوسا عكس عقارب الساعة يدور مع سواحل المحيط الهندى أو موازيا له، بادئا من آسيا الموسمية ومارا بالعالم العربى ثم منتهيا بافريقيا المدارية. ومعنى هذا بوجه عام ان التحرير العربى بدا زمنيا حيث انتهى التحرير الاسيوى، بينما حيث انتهى هو بدا التحرير الافريقى.

الحقيقة الثانية هى ان هذه الفروق الزمنية لا تنفى ان زحف التحرير جميعا موجة واحدة متعاصرة متلاحمة اساسا وان تعددت شعبا وتتابعت خطوات. ولا ينبغى ان يخدعنا التفاوت الزمنى الدقيق عن ذلك. فالحركة كلها مركزة فى نحو عشرين عاما لاتزيد، وهى — اذا وسعنا البؤرة قليلا — مجرد لحظة فى مقياس التاريخ السياسى وحياة الامم. فأى معنى اذن لهاتين الظاهرتين، وهل لهما مغزى نضالى خاص؟

كثيرا ما تفسر المتابعة الاولى على ان التحرير العربى رد فعل تابع وظيفيا تال تاريخيا للمد الاسيوى. ولكن هذا الترتيب انما هو ترتيب تواريخ الاستقلال الرسمى. والتحرير العربى يمكن ان نقول انه بدأ منذ بدا الاستعمار. فكل الثورات والانتفاضات فى الجزائر والمغرب الكبير وفى مصر والشام والعراق والتى ترصع كل عقود القرن الماضى والحاضر دليل واضح. هل نريد دليلا أوضح؟

من المحقق تاريخيا أن ثورة ١٩١٩ فى مصر كان لها صدى هائل فى الهند خاصة وآسيا عامة، وكانت وحيا لحركات تحريرية متلاحقة هناك. ومن ناحية اخرى فانه اذا اخذنا الناحية الشكلية

(٩) Macmillan, Africa Emergent, Pelican, 1949.

فان مصر تعد دولة مستقلة ذات سيادة منذ ١٩٢٢ والا فمنذ ١٩٣٦ . والعراق منذ ١٩٣٤ . هذا عدا ان سوريا ولبنان قد تحررتا فعلا قبل اى وحدة فى آسيا الموسمية . ومعنى هذا ان التحرير وان تأخر ظاهريا فى مجموعه فى العالم العربى عنه فى آسيا الموسمية ، فهو اسبق واقعيا .

وهذا هو الترتيب المنطقى للاشياء ، لان العالم العربى ليس أقرب الى اوربا فى الموقع الجغرافى فقط ولكن فى الموقع الحضارى كذلك . وكما ان القوة الحضارية النسبية للعالم العربى هى التى اخرت دخول الاستعمار الغربى اليه طويلا عنه فى آسيا الموسمية ، فهى نفسها التى تفسر سبق التحرير الفعلى العربى عن الاسيوى . اما لماذا تأخر النجاح القانونى للتحرير العربى رغم هذا السبق الحضارى والنضالى فيرجع اساسا الى الموقع الاستراتيجى للعالم العربى كشريان المواصلات الاستعمارية مما جعل الاستعمار اكثر ما يكون تشبثا به وضراوة فيه . لا سيما أن قرب هذا الموقع الشديد من اوربا قد شدد من قبضتها عليه وكبتها له . فموقفه التحريرى اذن ادق واصعب. قارن مثلا نضال الهند الصينية بنضال الجزائر ازاء فرنسا ، ونضال الهند بنضال مصر ازاء بريطانيا .

اما بالنسبة الى افريقيا المدارية فلا شك ان الحقيقة المقررة ، والمعترف بها من الجميع ، هى ان المثل العربى كان مباشرا وحاسما فى تفجير وتحريك الثورة التحررية على تخومه الجنوبية، بل تعدى التأثير الى النطاق العملى بالمساعدة الايجابية حتى كان العالم العربى فى مجموعه بحق « واحة افريقيا » سياسيا. ومن المحقق على وجه التحديد ان حرب السويس الفاصلة فى ١٩٥٦ كانت علامة تاريخية واشارة بدء لافريقيا المدارية بالانطلاق نحو التحرير .

والحقيقة اننا يمكن ان نؤرخ لبدء حركة التحرير الفعالة جنوب الصحراء بهذه المعركة ـ ارماجدون افريقيا الجديدة . وليس من الصدفة ان اول نجاح تحققه فى غانا وغينيا كان فى ١٩٥٨ اى بعد عامين من تلك المعركة . والواقع ان اثر معركة السويس فى تحرير افريقيا يشبه ـ الى حد ما ومع الفارق ـ اثر اليابان غير المقصود فى تحرير آسيا . ففيها شهدت افريقيا مع العالم هزيمة الرجل الابيض والجيوش الاوربية ، ومعها تحطمت اسطورة التفوق التقليدية ، وبها اقتنعت افريقيا بأنها قادرة على أن تتحدى الاستعمار وتطارده .

وعلى هذا فالخلاصة انه سواء بالنسبة للجناح الاسيوى او الافريقى من العالم المدارى ، يقف العالم العربى موقفا رياديا كنواة للتحرير ، وكان دائما كأقرب أجزاء العالم الثالث الى أوربا موقعا وقامة يمتاز بدينامية جيوبوليتيكية فياضة بالاشعاع السياسى فيما حولها . ولعل هذا هو التفسير الصحيح لتتابع مراحل التحرير الحقيقى داخل قطاعات العالم القديم زمنيا .

ويبقى الآن التعاصر الاسى والقاعدى بينها رغم ذلك . وهذا التعاصر هو الذى يفسر تفاوت عمر الاستعمار بشدة بين تلك القطاعات . فهناك بدايات مختلفة جدا تاريخيا ، ولكن تاريخ النهاية واحد عموما. فى آسيا الموسمية وصل الاستعمار الى ارذل العمر بالتأكيد ، حيث عمر الاستعمار الهولندى وحده فى اندونيسيا ٣٥٠ سنة ، وحيث خضرم الاستعمار فى الهند قرنين ، وفى الهند الصينية نحو قرن . على النقيض من هذا افريقيا المدارية حيث ـ باستثناء السواحل ـ لا يزيد عمر الاستعمار عن ٧٠ سنة فى المتوسط . اما فى العالم العربى فالحد الاقصى يزيد قليلا عن المتوسط الافريقى ، ولايزيد كثيرا عن الحد الادنى الاسيوى، اما الحد الادنى فيقل كثيرا جدا عن اى منهما .

ثم يعود السؤال : لماذا تعاصرت ظاهرة التحرير فى العالم عموما ؟ والرد يكمن ـ فى كلمة واحدة ـ فى روح العصر Zeitgeist . لقد اصبح التحرير هو ايديولوجية الشعوب التى طال كبتها وروح العصر السارية السائدة . وانه هو المناخ السياسى الذى جعل الثورة على الاستعمار ظاهرة كوكبية فى العالم كله لا علاقة لتوقيتها بعمر الاستعمار هنا او هناك ـ دون ان يقلل هذا البتة من دور الكفاح الوطنى نفسه ، وانما هو كان فرصة مواتية استفاد منها هذا الكفاح افادة ذكية شجاعة .

ولكن لا شك ان وراء روح العصر هذه عوامل مادية وسياسية صلبة علينا ان نبحث عنها . وفى هذا يمكن ان نتعرف على عاملين رئيسيين . فهناك اولا ميكانيكية نمو المستعمرات. فالاستعمار سلاح ذو حدين . فحتى يستغل مستعمرته لمصلحته يضطر راغما الى ادخال الوسائل الحضارية والتكنولوجية التى تساعده على ذلك . اى انه يعجل بعملية الاحتكاك الحضارى والتحضير التى تنعكس على الوطنيين نموا فى القوة البشرية وفى الكفاءة الفنية ، فيشتد ساعدهم وقدرتهم المادية على النضال السياسى .

وليس اقل اهمية من الناحية المادية النواحى النفسية . فالاحتكاك الحضارى مع بداية الاستعمار يصيب الوطنيين بانهيار حضارى وانهيار نفسى يسهل الانتصار للاستعمار . ولكن مع تشربهم وتمرسهم بالحضارة الجديدة ـ والالف يورث

الاحتقار — يدركون اسرارها بل ويدركون فضلهم التاريخي فيها ، مما يرفع روحهم المعنوية ازاء المستعمر ويحل مركب النقص الحضاري . وبمعنى آخر فان كلا من ميكانيزم وسيكولوجية الاحتكاك الحضاري لا تلبث ان تقوى ساعد التحرير ماديا ومعنويا حتى ينجح في طرد الاستعمار .

والخلاصة ان الاحتكاك الحضاري الذي يصاحب الاستعمار لا يلبث ان يضيق الهوة الحضارية — التي هي اساس التفوق العسكري للاستعمار — بين القوة الدخيلة والداخلية . وهكذا يؤدي منطق الاستعمار من صميم نفسه وبطريقة ديالكتيكية الى نقيضه تماما . تلك متناقضة ساخرة في فلسفة الاستعمار ، وهي وحدها تجعل نهايته محتومة بطبيعته ، فهو يهزم اغراضه ويستهلك نفسه بنفسه ويحمل في كيانه جرثومة فنائه . هذا اول .

اما العامل الثاني في تصفية الاستعمار واذابته فهو انتهاء احتكار القوة العالمية في يد قوى اوربا الاستعمارية . فرغم ان الاستعمار كان يمثل نظاما واحدا في النهاية ، فقد كان يطفح بالصراعات الداخلية والتوترات الكامنة التي لم تزل تصدعه وتمزقه . وبين هذا وذاك استطاعت بعض المستعمرات ان تنتزع استقلالها . وعلى التتابع التاريخي يمكن ان نقول ان كلا من فرنسا وبريطانيا كانت تطارد كلا من ايطاليا والمانيا وراء البحار ، وكانت بريطانيا تطارد الجميع ، الى أن جاءت الولايات المتحدة محاولة ان ترث الكل في صورة جديدة . وتتمثل هذه المناورات والمطاردات ، كعامل فعال او مساعد في تحرير المستعمرات ، ابتداء من سوريا ولبنان ، الى ليبيا والجزائر وفيتنام .. الخ .

ولكن لا يقل خطرا عن ذلك ان تضعضع الاستعمار بالصراع الداخلي والحروب المتواترة قد ساعد على اعطاء الفرصة لظهور قوى جديدة ضخمة معادية للاستعمار من حيث المبدأ ، والاشارة هنا الى الدول الاشتراكية الماركسية عامة والاتحاد السوفيتي خاصة . ومن هنا لم تعد المستعمرات تعيش في سوق سياسية احتكارية تماما تحت رحمة الاستعمار المطلقة ، وانما في سوق حرة نوعا مما اعطاها على الاقل حرية الحركة والمناورة والمضاربة بينها ، حتى تمكنت من انتزاع حريتها .

●

ولا يتم تحليلنا لثورة التحرير الا بالاشارة الى ظاهرتين عامتين صاحبتاها ولكل منهما مغزاها وخطرها . هاتان هما الخروج الابيض والتفتيت السياسي . فالخروج الابيض ظاهرة عالمية واكبت التحرير واخذت صورة عنيفة في بعض الحالات ، اذ اخذت الجاليات والمستعمرات الاوربية تغادر المستعمرات بعد اقامة طالت وازمنت بدرجة أو بأخرى . وفي الغالب كانت بوادر الخروج تسبق تمام التحرير ، وفي الاعم الاغلب كانت موجة الخروج تتحول الى عملية هروب عاجل ، تصفى به الجالية او المستعمرة نفسها بنفسها في غضون شهور من استكمال التحرير . فمثلا انتظم تيار الخروج من الجزائر وحدها نصف مليون في شهر واحد .

ولقد كانت المشكلة الخطيرة حقا هي مصير الاستعمار السكني الكثيف ، لان الخروج يأخذ هنا ابعادا مختلفة جدا كما في الجزائر والى حدما كينيا . وعادة ماكان الموقف الوطني معتدلا واقعيا بلا تطرف . فكثيرا ما اعلن التحرير انه لا يبغى طرد الجاليات والمستعمرات الاجنبية اذا ما قبلت مواطنة عادية مخلصة بلا امتيازات ، أو ان شاءت فلها ان تبقى كأجانب عاديين . ورغم هذا الموقف السمح ، فقد كان المرجح ان تصفى المستعمرات والجاليات نفسها بنفسها بعد فرض المساواة ومنع الاستغلال ، وهكذا بالفعل كان .

وهذا لا شك ابلغ دليل على ان الوجود الاقتصادي للاستعمار كان رهنا بوجوده السياسي ، وبغيره كان لا نجاح له ولا محل . وفي هذه الحالة كثيرا ما كانت العملية تأخذ طابعا انتقاميا تخريبيا بقصد شل جهاز الدولة الجديدة وتعجيزها تشويها للاستقلال والتحرير . وفي الوقت الحالي اصبحت الجاليات الاوربية في الدول الاسيوية والافريقية الجديدة لا وزن لها عدديا او اقتصاديا بعد ان كانت عنصرا اساسيا في مركب الاستعمار .

ومعنى هذا كله ان مصير الجزر الاوربية في المحيط الاستعماري القديم هو كمصير اى جسم غريب يدخل الكائن العضوي : لا يستطيع ان يمتصه ويتمثله فيلفظه في النهاية . وهكذا يسجل التاريخ النهاية العجيبة لمغامرة من اكبر المغامرات الملتهبة المحمومة ولرحلة من اطول الرحلات العاتية بين القارات ، مما يوحى بأن الاستعمار بكل انماطه هو مجرد جملة اعتراضية في تاريخ البشرية وظاهرة في الجغرافيا السياسية عابرة مهما طالت ، وهي عابرة لانها غير طبيعية في النهاية .

هل يترك الخروج الابيض « فراغا » حضاريا او اقتصاديا خطيرا في المستعمرات المتحررة ؟ ايترك كذلك فراغا سياسيا يهدد التوازن الدولى ؟ قضيتان متشابهتان اثارهما الاستعمار دائما وحاول أن يلقى بهما في طريق تيار التحرير لعله

يتقاعس . بل لقد تنبأ البعض بأن الاقتصاد الزراعى ، خاصة المشروعات الكبرى ، والاقتصاد التعدينى والتصنيع النامى ، قد تضطرب لسنوات بعد الخروج . وصحيح ان بعض الدول الجديدة لم ترحب كثيرا بهذه الهجرة الفجائية التى قد ترج الاقتصاد القومى بما تسحبه معها من راس المال والخبرة الفنية . على أن هذه المشكلة مؤقتة جدا بطبيعتها، بل لم تكد تتحقق فى اغلب الحالات — على الاقل — بالاستعانة بخبراء أجانب غير استعماريين . اما أن يخشى البعض على المستوى الحضارى والاقتصادى للدول الجديدة ان ينتكس بعد الخروج فأمر تكذبه الثورة الاقتصادية والطفرة الحضارية التى واكبت التحرير فى كل مكان لاسيما فى القواعد الطليعية كمصر والعالم العربى والهند .. الخ .

هذا عن ظاهرة الخروج الابيض . اما الظاهرة الثانية التى صاحبت التحرير فهى ظاهرة عكسية ومؤسفة . فقد لجأ الاستعمار عامدا متعمدا قبل خروجه الى تفتيت مناطقه السابقة تفتيتا ميكروسكوبيا ، وفى افريقيا بالذات تفتيتا ذريا ، حتى يضمن وراءه نسيجا سياسيا متهالكا اقرب الى الامثولة والاعجوبة منه الى الكيان الجيوبولتيكى الصحى السليم . وكم من مسخ سياسى برز فى هذه التقسيمات الجديدة ، وكم من قنبلة موقوتة تكمن فى حدوده العشوائية الشاذة .

والشىء الغريب والمخجل معا ان الاستعمار الذى كان مهندس هذه السياسة الميكافيلية هو نفسه الذى كان يتحايل ابان وجوده بكل الطرق ليفرض اتحادات مصطنعة وتجمعات اقليمية مفتعلة ضد ارادة الوطنيين . ويكفى ان نذكر او نتذكر اتحاد وسط افريقيا الدموى الفاشل ومشروع الهلال الخصيب الآثم ومشاريع اتحادات شرق افريقيا وغرب افريقيا .. الخ . ويرى البعض فى هذه البلقنة المخططة — وهم فى ذلك على حق — أول مظهر من مظاهر « الاستعمار الجديد » . ويلاحظ انه لم ينج من هذه البلقنة السافرة لا آسيا ولا العرب ولا افريقيا ، لا الوحدات الضخمة ولا الوحدات الصغيرة .

الهند الصينية الفرنسية — مثلا — خلفت وراءها ثلاث دول جديدة ، وكل جنوب شرق آسيا اصبح الآن « بلقان الشرق الاقصى » (١٠) ، بينما ان الهند التى ظلت تحت الاستعمار وحدة واحدة تركت اربع دول . والعالم العربى ، هذا الذى كان كلا واحدا حتى فى ظل الاستعمار التركى ، اصبح متحفا سياسيا مرصعا بعديد من الدول التى لا يزيد بعضها عن دول جيب او اسافين .

لكن افريقيا بلا شك هى المثل بل الامثولة الساخرة . فيها الآن نحو ٥٠ وحدة سياسية اى ضعف عدد وحدات اوربا اكثر قارات العالم تجزئة فيما مضى ، او اقل قليلا من نصف دول العالم اجمع ! ولعل المثال الصارخ فى التفتيت هو الاستعمار الفرنسى فى افريقيا الاستوائية والغربية حيث اعطت وحدتان اثنتان نسلا سياسيا بلغ ١٦ وحدة .

والسواد الاعظم من هذه الدويلات المستحدثة وحدات هزيلة معتلة ومفتعلة قد لا تزيد عن المليون او المليونين سكانا . واذا كان لهذه الكثرة العددية قيمة شكلية ما فى المحافل والمنظمات الدولية ، فهى تترك اصحابها بلا وزن حقيقى فى مجال القوة السياسية . ومن أسف ان اغلب الدول الجديدة قبلت الحدود — الاقفاص الحديدية بالاحرى — التى فرضها الاستعمار ، وتمسكت بها كما لو كانت ارثا مقدسا ، الامر الذى أعطى الاعداء الفرصة لاتهام الوطنية فيها بأنها ليست اكثر من مجرد رد فعل للاستعمار لا انبثاقا طبيعيا حميما (١١) .

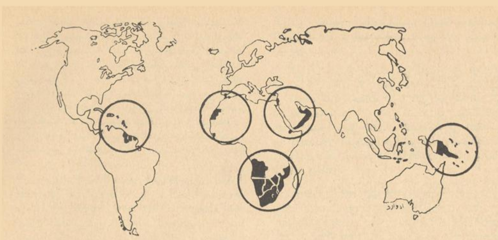
•

بقى لنا اخيرا ، حتى نستكمل مسح التحرير ، ان نحصر مخلفات الاستعمار وبقاياه وان نقيم وزنها ونرصد مصيرها . وهنا نجد أن فلول الاستعمار تنزوى اليوم على استحياء — أم بلا خجل ؟ — فى اقصى اطراف الارض واركانه المتطوحة ، اما على هوامش القارات كجيوب واسافين قزمية متناثرة او كارخبيلات وجزر سديمية فى البحار القارية ، وفى الاقل ككتل متخلفة relict فى سبيلها الى التمزق والزوال، والكل لا يزيد عن ٤ ٪ من مساحة العالم . ومعنى هذا ايضا ان السواحل التى كانت اول مواطىء اقدام الاستعمار البحرى هى اليوم آخر معاقله ، وهى من ثم اطول ما عانى من الاستعمار وخضع له زمنيا .

ويرسم النمط الجغرافى العام لفلول الاستعمار اليوم صورة قلب وجناحين : جناح ايمن فى الشرق الاقصى ، وايسر فى الكاريبى ، أما القلب ففى افريقيا والعالم العربى . فمن الشرق نجد هونج كونج البريطانية ومكاو البرتغالية وكل منهما جزرى او شبه جزرى يبدو كالبثور على اطراف القارة ، وهى تحت رحمة القوة القارية — الصين —

(١٠) C.A. Fisher. «Southeast Asia : The Balkans of the Orient?», Geog., Nov. 1962, p. 374.

(١١) R. Calder, p. 3.



شكل (٢) - بقايا الاستعمار ، ١٩٦٥ . أقل من ٤٪ من العالم ممزقة فى جزر متباعدة فى اركان الارض وهامش القارات، فى جناحين وقلب . المعقل الرئيسى الان للاستعمار فى افريقيا الجنوبية .

تماما ، وبقاؤها للآن ليس الا جزءا من سياسة اقتصادية خاصة لتلك القوة، ولو شاءت لاستردتها فى ساعات . ثم هناك ارخبيل الاوقيانوسية بما فى ذلك نيوجينى أو ايريان الشرقية الى الشرق والشمال الشرقى من استراليا حيث لا زال الاستعمار البريطانى والفرنسى يتقاسم هذه الجزر الشتيتة القزمية .

وفى أقصى الغرب فى الكاريبى تتناظر صورة مماثلة . فلا زالت كثير من جزر الانتيل الصغرى موزعة بين الاستعمارين البريطانى والفرنسى ، بينما على ساحل القارة المقابل الجيانات الثلاث البريطانية والفرنسية والهولندية . وبين الطرفين يتقوقع الاستعمار فى عدة جزر محيطية غائرة سحيقة العمق فى المحيطات كبعض جزر المحيط الهندى (سيشل وكومورو وموريشس وروينيون) وبعض جزر المحيط الاطلسى (اسنشن ، سانت هيلانة) . وقد تقرر اخيرا استقلال موريشس . ولكن يلاحظ فى نفس الوقت ان الاستعمار بدا يتحصن فى هذه الجزر النائية ويسحب اليها قواعده من اواسط القارات واطرافها كما حدث فى بعض جزر ملديف وكومورو .

ولكن دائرة العالم العربى وافريقيا هى بلاشك اكبر معاقل الاستعمار المتخلفة . فهناك مجموعتان من الاشكال الاستعمارية : اسافين وجيوب محلية، وكتل جذعية ضخمة . فمن الاولى الاستعمار الصهيونى الآثم فى فلسطين المحتلة ، وجيوب سبتة ومليلة وافنى وريو دى اورو حيث يعشش الاستعمار الاسبانى ، ثم هناك فى افريقيا المدارية غينيا البرتغالية وريومونى وساوتومى الاسبانية وكابندا وكلها فى دائرة غرب افريقيا ، واخيرا الصومال الفرنسى على الساحل الشرقى . اما الكتل الرئيسية المتخلفة فهى اولا الجنوب العربى ابتداء من البحرين حتى عدن حيث يتشبث الاستعمار البريطانى فى استماتة يائسة يفسرها البترول بكل سهولة .

ثمة ثانيا كتلة افريقيا الجنوبية التى تجمع بين انجولا وموزمبيق البرتغالية وبين روديسيا والمحميات الثلاث البريطانية (بتشوانالند التى تقرر استقلالها اخيرا ، باسوتولند ، سوازيلاند) بالاضافة الى جنوب افريقيا البيضاء ومعها جنوب غرب افريقيا التى اغتصبتها. والكتلة فى مجموعها ترسم حرف V ، حيث يرسل التحرير فى قلبها سهمه مفتتا وممزقا . وواضح ان هذه ليست اكبر معقل متخلف متبق للاستعمار ، وانما هى ايضا اضخم كتلة متصلة تبقى له فى اى جزء من العالم .

وما من شك فى ان مصير الجزر واشباه الجزر والاسافين الساحلية مقدور ، فهى - بحكم الجغرافيا على الاقل - الى زوال وايامها معدودة ، ولن تستطيع اى مقاومة ازاء المد التحريرى ، فان بحر الاستقلال يطوقها تماما ولا يمكن ان تنجو من قوة تعريته . وانما المشكلة فى الكتل الجذعية بخاصة ، فهنا يتراص الاستعمار ويتماسك ويبدى « وحدة » جديدة فى وجه التحرير . ومع ذلك فمصيرها ايضا محتوم ، وان طال الامد نوعا . وعلى التحرير ان يضغط بمزيد من القوة والعنف ، وقد لا ينقضى عقد أو بعض عقد حتى يقتلعها ويكتسحها

تماما . ولعل السبعينات على اكثر تقدير تشهد عملية دفن آخر فلول للاستعمار فى الارض او فى البحر .

واذا نحن اردنا ان نضع قوى الاستعمار اليوم فى حساب الخسائر والارباح ، فسنجد نتائج بل نقائض مثيرة بل غير منطقية ، لعل أغربها ان « اكبر » قوة استعمارية فى عالم اليوم هى البرتغال القزمية الحفرية ! اجل البرتغال ، فان مستعمراتها اليوم فى افريقيا اكبر مساحة وسكانا من مستعمرات اى قوة اخرى فى العالم . ويليها فى الوزن الاستعمار البريطانى ، بينما قد يزيد الاستعمار الاسبانى بدوره — وهو امبراطورية جيوب واسافين بحت — عن الاستعمار الفرنسى. فالامبراطورية الفرنسية هى بلا شك التى من بين الاستعمار الكبير قد بادت تماما فى عصر التحرير ، وبقاياها الآن رمزية تذكارية صرفة لا تزيد على الصومال فى افريقيا وجيانا فى امريكا الجنوبية وبعض جزر قليلة فى الاوقيانوسية ويشبهها فى هذا هولنده ، بينما فقدت بلجيكا مستعمرتها الوحيدة .

وتقودنا هذه التطورات الانقلابية فى مصائر الاستعمار الى ظاهرة طريفة فى ترتيب عملية تصفية القوى الاستعمارية . فبوجه عام يمكن ان نقول ان اقدم الامبراطوريات (القوى العتيقة) هى آخرها زوالا اليوم ، وآخر من دخل ميدان الاستعمار (القوى الوليدة) هو اول من خرج منه . اى ان العلاقة — للغرابة — عكسية . فلقد كانت المانيا آخر من خرج الى الاستعمار فى سبعينات وحدتها ، وكانت كذلك اول من خرج منه فى الحرب الكبرى الاولى . وفى السبعينات ايضا دخلت ايطاليا دائرة الاستعمار ومع الحرب الكبرى الثانية كان خروجها . وعلى الطرف النقيض كانت البرتغال واسبانيا اول من افتتح العمل الاستعمارى وهما حتى اليوم اقل من خسر نسبيا . وبين الطرفين تأتى فرنسا وهولنده وبريطانيا بدرجات متفاوتة او مطردة .

•

ماذا تعنى ثورة التحرير بالنسبة للعالم ؟ الشىء الكثير بالتأكيد ، ولكنه باختصار اعادة توزيع الاثقال والقوى السياسية فوق هذا الكوكب . فبالنسبة للدول المتحررة تعنى ظهور قوة جديدة على مسرح السياسة العالمية هى العالم الثالث ومجموعة عدم الانحياز . ولكن لهذه حديثها فيما بعد. وانما يعنينا هنا خسائر الجانب الاستعمارى. وهذه تنقسم الى قسمين : تغيير الوزن والقوة النسبية لغرب أوربا ، ثم تغيير الأوزان والقوى النسبية بين الدول داخل غرب اوربا .

فعن الاولى ، لا شك ان عصر اوربا الغربية قد انتهى تماما ، وقد خرجت زعامة العالم منها الى الابد ، وتضاءل وزنها النسبى فى العالم ككل ، وبدأت تأخذ حجمها الطبيعى بلا مبالغة او تورم مصطنع فى العالم. ولعلها — برمتها — لا ترقى الى مستوى الصف الاول من القوى العالمية ، وبالتأكيد لا تطاول ايا من القوتين الماموث، ولا تزيد بوضعها الراهن ، وقد جردت من مستعمراتها ، عن ان تكون منطقة حاجزية تصادمية بينهما ، بل هى الآن بالفعل ذيل للولايات المتحدة او بمثابة برتغال كبرى جديدة بالنسبة الى بريطانيا عظمى جديدة هى الولايات المتحدة ، بينما اصبحت بريطانيا القديمة نفسها رجل اوربا المريض الجديد ! (١٢) .

كذلك فان تقلصها الى قوقعتها الاصلية سلخ عنها موارد ومكاسب عبر البحار والقى بها على مواردها المحلية الضيقة وحدها . من هنا ازماتها المادية والاقتصادية الخانقة التى تتردى فيها تباعا كل دولة من دولها بلا استثناء منذ ما بعد التحرير، وبقدر ما كانت نسبة المكاسب الاستعمارية فى الدخل القومى بقدر ما كانت النكسة . ولا شك ان مكاسب الاستعمار التراكمية لا زالت تخفى او تخفف من حدة الازمة ، كما ان التجارة العالمية لا تزال شبه استعمارية فى هيكلها ، هذا عدا علاقات كومنولث واتحاد فرنسى .. الخ . ولكن ان آجلا او عاجلا ستواجه هذه الدول المزيد من الصعوبات ، وقد يتجمد مستوى المعيشة فيها او ينحدر ، او تصدر الفائض من سكانها الى المهاجر الاوربية . والمشاهد ان بعض هذه الدول لم تفق بعد من آثار خمرة الاستعمار ولم تدرك تماما مواقعها المتواضعة الجديدة، ومن ثم تبدو فى ميدان السياسة العالمية ادنى الى اقزام تتصرف كعمالقة، مما اصبح بلا مواربة اما موضع سخرية او ضيق حتى اصدقائها من القوى الماموث ! .

هذا التضاؤل النسبى فى الوزن السياسى والموارد الاقتصادية هو وحده واساسا الذى يفسر الحملات المحمومة لوحدة اوربا حتى تستعيد بعض المكانة فى عالم متغير . والواقع انه دفاع عن النفس بقدر ما هو رد على حركة التحرير وتكتل ضدها بالذات ، اكثر مما هو رد على القوتين الماموث . واذا كان الاوربيون المتحمسون للوحدة يرونها ضرورة بقائية ، فلا ينبغى من جانبنا ان ننسى ان وراءها مسحة لونية عنصرية ، فما هى فى النهاية الا وحدة الجنس الابيض . ولمشروع الوحدة كما يتصوره دعاته مراحل ثلاث : جمركية،

---

(١٢) Hans. G. Morgenthau, Politics Among Nations, The Struggle for Power & Peace, 1954.

فاقتصادية . ثم سياسية . ولكن التطبيق يتعثر حاليا بين كتل وتجمعات متضاربة داخل النطاق .

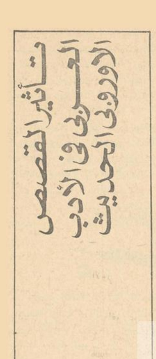
بيد ان المهم فى المدى البعيد ان اوربا اليـــوم ابعـــد عن الوحـــدة مما كـــانت منـــذ قرون ، وبالتحديد منذ ما قبل عصر الكشوف والاستعمار البحرى (١٣) . ذلك ان الاهتمامات الاستعمارية عبر البحار لم تترك اوربا فى حركة طاردة لاجاذبة مركزية فحسب ، بل فى صراعات عميقة وسعارات شرسة باعدت بينهـــا اكثر من اى وقت مضى . وليس من الصدفة بالتأكيد انها لم تبدأ تتقـارب فيما بينها الا بعد ان فقدت تلك الاسلاب اسباب الصراع . وعلى كل ، فاذا كانت وحدة منطقـــة كالولايات المتحدة مثلا قد نجحت لانها عمدا تناست كل التاريخ واهملت كل الجغرافيا ، فان وحـــدة اوربا تتعثر لانها ــ كما قيل ــ تتذكر التاريخ اكثر مما ينبغى وتتذكر الجغرافيا اقل مما ينبغى .

اما عن تغيير الاوزان والقوى النسبية للدول داخل اوربا الغربية ، فلا شك انها لا تتضح اليوم تماما بفعل القصور الذاتى والاندفاع التاريخى ، ولكنها جديرة بأن تطفو على السطح ان آجلا او عاجلا ، ولو ان بعض ارهاصاتها قد بدأت بالفعل .

(١٣) East, An Historical Geog. of Europe, pp. 444-5.

فمع عودة كل دولة الى قاعدتها الارضية الوطنية وتصفية واستـــهلاك الآثار التراكمية لمكاسب الاستعمار القديمة بالتدريج قد تقترب نوعا اوزانها ومواردها وقواها النسبية من نمط ما قبل الانقلاب الصناعى ، بمعنى ان يصبح لحجم الموضع المحلى وثرائه دور اكبر فى تحديد القوة العامة .

واذا صح هذا فالمانيا هى وريثة الصـــدارة الحتمية فى اوربا الغربية بدلا من بريطانيا ، كما انه ليس من المستبعد ان تقترب فرنسا من بريطانيا جدا . ولعل الدور الذى تمارسه فرنسا ، ديجول حاليا ، فى تخضيد شوكة بريطانيا فى القارة هو نذير او دليل على هذا التطور التدريجى المحتمل. وسيكون على بريطانيا فى النهاية ان تقف صاغرة فى الصف الاوربى كلما تقلص الكومنولث . فدول الكومنولث غير البيضـــاء ستغادره على الارجح بالتدريج ، بينما ان دوله البيضاء نفسها خاصـــة المتطوحة الموقع كاستراليا ونيوزيلند وكندا ليس من المستحيل ان تنفصل يوما . فهى لم تنفصل فى الماضى ــ كما فعلت الولايات المتحدة قديمـــا ــ الا لضعفها وضآلتها وشدة اعتمادها الاقتصـــادى والدفاعى على بريطانيا . ولكنها قد تجد من نفسها القوة على الخروج يوما فى المستقبل البعيد ، والا فانها على الاقل ستكون اقل التصاقا بها وارتباطا .



من التأثيرات البالغة العمق في الأدب الأوربي الحديث تأثير القصص العربي. وكان انتقالها الى اوربا اما شفاها، واما كتابة. اما شفاها فكان نتيجة حركة التبادل التجاري النشيطة كل النشاط على مسرح البحر الابيض المتوسط بين شواطئه الشمالية في أوربا وشواطئه الجنوبية في العالم العربي والاسلامي. اذ كانت أساطيل البندقية ولوقا وجنوة وبيزا دائبة الابحار الى سواحل سوريا والاسكندرية وتونس والجزائر وآسيا الصغرى، ثم في ابان الحروب الصليبية حين كان الاسرى تتبادلهم الاطراف المتنازعة، ومنهم من بقي حيث رحل أسيرا سواء في العالم الاسلامي وفي أوروبا، وكان لهؤلاء دورهم في هذا التبادل الشفاهي للأخبار والقصص. أضف الى ذلك أن توغل العثمانيين في أوروبا حتى استولوا على المجر بعد معركة موهاكس سنة ١٥٢٦، وحاصروا فينا بعد ذلك بثلاث سنوات، وتوالت هجماتهم في اتجاهها الى أن كان حصارهم الأخير لها بقيادة الوزير الأعظم قره مصطفى سنة ١٦٨٣. وامتدت سيطرة العثمانيين على دول البلقان عدة قرون، مما بث الكثير من الادب الاسلامي في هذه البلاد.

أما كتابة فقد تم الانتقال بترجمة قصص أو كتب أمثال وحكايات الى اللغات الأوربية الحديثة. وأهمها على الترتيب التاريخي:

١ ـ كتاب كليلة ودمنة، الذي ترجم الى الاسبانية سنة ١٢٥١ م، ثم الى اللاتينية عن الترجمة العبرية التي قام بها ربي يوتل، وذلك في الترجمة التي قام بها يوهانس دي كبوا اليهودي المتنصر في سنة ١٢٦٣ ـ ١٢٧٨ بعنوان «المرشد الى الحياة الانسانية» Directorium vitae humanae ومن ثم انتشرت في أوروبا انتشارا واسعا.

٢ ـ ورحلات السندباد ترجمت الى العبرية بعنوان «مشليه سندبار» وانتشرت في أوربا بعنوان: «الرؤساء الحكماء السبعة» وقد ترجمت الى اللاتينية ترجمة لا تزال محفوظة في العديد من المخطوطات، وقد نشرها هلكا Hilka

٣ ـ ثم قام بطرس ألفونسو في أوائل القرن الثاني عشر الميلادي بترجمة مجموعة من القصص العربية وضمنها كتابه «تعليم الكتاب» Disciplina clericalis باللاتينية، ويتضمن أربعا وثلاثين قصة، أصبحت فيما بعد تدرج في كتب القصص اللطيف في أوروبا كلها. وقد ثبت من بحث الباحثين أن ثلث هذه القصص مترجم عن

العربية ، وجامعها نفسه بطرس الفونسو يقرر أنه استمد شطرا منها من العربية لكنه لم يحدده . فقام الباحثون بتحديد ذلك . فجوزف بديه اهتدى الى الأصول العربية لأربع منها : « حكاية الصديق غير الصدوق » ، و « حكاية صاحب الكروم » ، و « حكاية الكلبة الباكية » ، و «الفلاح والطائر » . وجاء باسيه (١) فى كتاب حافل بعنوان « ألف قصة وحكاية وأسطورة » (فى ثلاثة أجزاء سنة ١٩٢٤ ـ ١٩٢٧) ، فأرجع عددا كبيرا من قصص « تعليم الكتاب » هذا الى أصول عربية ، وهى « الشاعر » و « الأحدب » ، « الينبوع » ، « الأعمى وزوجته ومنافسه » ، « الصناديق العشرة » ، « كيس النقود المفقود » ، « اللص وضوء القمر » .

وقصة الكلبة الباكية خلاصتها أن عجوزا أقنعت سيدة كريمة أن كلبتها ـ وكانت تجعلها تبكى بواسطة فطائر محشوة بتوابل حريفة ـ ان هى الا بنتها ، وقد تحولت الى كلبة لأنها هجرت حبيبها . واعتقدت السيدة صدق ذلك . وقد ترجم هذه القصة اشتيهوفل Stein höwel (المتوفى حوالى سنة ١٤٨٢) وباولى Pauli (المتوفى حوالى سنة ١٥٣٠) ، وجاء الشاعر الألمانى هانز ساكس (١٤٩٤ ـ ١٥٧٦) فوضع قصة على قالبها .

٤ ـ وفى القرن الرابع عشر فى اسبانيا وضع خوان مانويل (١٢٨٢ ـ ١٣٤٩) ابن أخى ألفونسو الحكيم مجموعة من القصص القصيرة بعنوان « كتاب بترونيو او كوند لوكانور » الذى فرغ منه فى سنة ١٣٣٥ ، وصلة الوصل بينها هى شخصية لوكانور ، وهو كونت شاب غير مجرب ، ثم معلمه بترونيو الذى كان يلقى بالشكوك ، ويقوم هذا بحلها بواسطة حكاية قصيرة . والحكايات ، وعدتها أربع وخمسون ، متنوعة أشد التنوع ، ومصادرها عديدة ، وصار لها فيما بعد تأثير واسع ، ليس فقط فى الأدب الأسبانى ، بل الأوربى كله ، خصوصا عند بوكاتشيو فى « الديكاميرون» (العشرة أيام) ، الذى بدأ تأليف قصصه سنة ١٣٤٨ .

والأثر العربى فى هذه المجموعة واضح جدا حتى فى اسم الكونت وهو « لوكانور »، اذ ان هذا الاسم تحريف لاسم « لقمان » الحكيم الذى تنسب اليه حكايات عديدة جدا فى الأدب القصصى العربى . ومن بين الحكايات المأخوذة عن العربية فيها حكاية « التاجر الذى عاد من الغربة » وتتضمن مغزى حكاية عطيل ، التى استوحاها شكسبير فيما بعد فى مسرحية « عطيل » المشهورة . غير أنه يلاحظ أن خوان مانويل كان ينهى الحكايات بنهايات سعيدة ، فى حين أن أصولها العربية كانت تنتهى بخواتم فاجعة .

٥ ـ وهناك مجموعة أخرى بعنوان«أعمال الرومان» Gesta Romanorum لا يعرف لها جامع ولا مكان تأليف ، على وجه التحقيق . والكثير من الحكايات والاساطير الواردة بها من أصل عربى : من « كليلة ودمنة » ومن حكايات أصلها عربى فى مجموعة « تعليم الكتاب » الذى أشرنا اليها من قبل .

٦ ـ وفى ايطاليا الى جانب الأصول العربية للقصص الواردة فى « الديكاميرون » لبوكاتشيو ، والتى لم تنل حتى الآن حظها من عناية الباحثين ، نجد أولا مجموعة قصصية عنوانها « الليالى الممتعة » من تصنيف استربرولا Straparola وفيها مشابه عديدة مع قصص عربية ، خصوصا قصص « ألف ليلة وليلة » . كذلك ألف بازيل مجموعة قصص بعنوان « الأيام الخمسة » Pentamerone فيها يروى قصصا كانت تتناقل شفاها فى اقليم نابلى وأخرى فى اقريطش ، وهى قصص تركية الاصول ، وهذه بدورها عربية الأصول .



وبعض الأساطير التى حيكت حول كبار الملوك فى أوروبا ترجع فى تركيبها الى أصول عربية اسلامية . ونذكر هنا مثالين . الأول الأسطورة التى حيكت حول الامبراطور فردريك الثانى ، ملك صقلية ، وخلاصتها أنه لم يمت ، بل هو ينعس فى جبل أتنا ، الذى يوجد فيه البركان المشهور . وهذه الحكاية مأخوذة عن اعتقاد فرقة الكيسانية من فرق الشيعة التى تزعم أن محمد بن الحنفية ، ابن على بن أبى طالب رضى الله عنه « حى بجبال رضوى، اسد عن يمينه ، ونمر عن شماله ، يحفظانه ، يأتيه رزقه غدوة وعشية الى وقت خروجه » (مقالات الاسلاميين للاشعرى ، جـ ١ ص ٩٠ ، القاهرة سنة ١٩٥٠) وفيه يقول الشاعر كثير صاحب عزة :

(1) Basset : Mille et un Contes, récits, et légendes, I-III, 1924-27.

وسبط لا يــذوق المــوت حتى
يقــود الخيــل يقدمهـــا اللواء
تغيب لا يـــرى فيهـــم زمـانا
برضــوى ، عنده عســل وماء

والثانى هو فردريك الأكبــر ، والأسطورة التى صيغت حول ماجرى له مع صاحب طاحونة صــان ســوسى • فقــد ثبت من البحث الــذى قام به ل • شنيدر (٢) أن الحكاية المشهورة التى تقول ان فريدريك الأكبر ملك بروسيا فى القرن الثامن عشر لما أراد أن يبنى قصره المشهور فى بوتسدام ســنة ١٧٤٥ وجد فى المكان الــذى عنــده سيبنى القصر طاحونة ، فأراد شراءها وهدمها ليوسع فى المكان ، فرفض صاحبها الطحان جريفنتس Graeventz ولم يستطع الامبراطور الاستيلاء عليها عنوة – تقول ان شنيدر أثبت أن الواقع لم يكن كذلك ، وانمــا الصحيح هو أن الطحــان لم يرث الطاحونــة عن أجداده ، وانما بنى الطاحونة قبل البدء فى بناء قصر الامبراطور بوقت قصير ، ولمـا تم بناء القصر رأى الطحان أن ينقل الطاحونة من مكانها لأن القصر حجب عنها الرياح وهى تدار بالـــرياح ، فهو اذن صاحب المصلحة فى نقلـها لا الامبراطور الذى كان على العكس من ذلك يريد الابقاء عليها تزيينا للمنظر المحيط بالقصر •

ولكن الأسطورة التى تألفت حول هذا الموضوع صورت الامر بخلاف ذلك لتدل على المغزى المقصود وهو العدالة وأنهــا فوق الحكام والاباطرة مهما علا سلطانهم • والأسطورة بهذه الصورة أصلها عربى • اذ تروى الكتب العربية حــكاية مماثلة تماما عن كسرى أنوشروان وبيت امرأة عجــوز ملاصـــق لقصره لم يستطع الاستيلاء عليه لأن صاحبته رفضت أن تبيعه ، فاضـــطر كسرى الى جعل قاعة عرشـه ملتوية البناء تجنبا لبيت هذه المرأة العجوز ، وأبى عليه عدله ، أن يســتولى على بيتها ، وهو صاحب السلطان الأعظم وهى امرأة فقيــرة لا حول لها ولا طول • وقــد روى هذه الحكاية ياقوت الحموى فى « معجم البلدان » (جـ ١ ص ٤٢٦ نشرة فستنفلد) والقزوينى فى « آثار البلاد وأخبار العباد » (جـ ٢ ص ٣٠٤) •

ورواها الأبشيهى فى كتاب « المستطرف » فقال ان قيصر الروم أرسل رسولا الى كسرى أنوشروان ، وكانت له قاعة للعرش شهيرة بعظمة بنائها • ولما تأمل الرسول هـــذه القاعة لاحظ أن فيها انحناء ، فسأل الترجمان عن ذلك فقال المترجم انه يوجــد بيت تملكه امرأة عجــوز لم تشأ بيعه ، وهنـــالك لم يشـــأ الملك ارغامها على بيعه ، وأمر بترك البيت على حاله ، وبناء قاعة العرش ملتوية لتجنب البيت ، وأن هذا هو السبب فى الالتواء البارز فيها • فقال رســـول قيصر : ان هذا الالتواء أجمل مما لو كان الجدار مستقيما ، وماصنعه الملك أمر عظيم لم يسمع بمثله من قبل ولن يسمع بمثله من بعد •

وهذه الحكاية نقلها على هذه الصورة كرستوفورس ليمان Chrise. Lehmann (المتوفى سـنة ١٦٣٨) ، ومن هنـا عرفت فى أوربا ، وكـــانت الأساس فى أسطورة فريدرك الأكبر وطاحونة صان سوسى •

شلر والحكايات العربية

ومن أوائل الشـــعراء الألمـــان الــذين تأثروا بموضوعات من القصص العربية الشـــاعر الكبيـر فريدرش شلر (١٧٥٩ – ١٨٠٥) •

فقــد أثبت أمدروز H.F. Amedroz فى بحث له بعنوان : « رواية عربيـــة لاحدى قصائد شـــلر القصصية » « مجلة الدراسات الشرقية » RSO جـ ٣ (١٩١٠) ص ٥٥٧ – ٥٦٩ ، جـ ٦ (١٩١٣) ص ٩٩ – ١٠١ ، وجود اصل عربى للقصة الشعرية Ballade التى صاغها شلر بعنوان : « الذهاب الى مصهر الحداد Der Gang nach den Eisenhammer » وخلاصة هذه القصة الشعرية أنه كان خـــادم تقى يدعى فريـــدولين يخشى الله ويخلص فى خــدمة الكونتيسة فون سافرن Von Savern ويبــذل كل الملق وسعه لارضاء مطالبها • فرفعته فوق سائر الخدم ، وكانت تمتدحه أمامهــم باستمرار ، حتى عدته بمثابة ابن لها • فغلا صدر روبرت ، الصياد ، بالحسد عليه •

وذات يوم وهو عائد مع سيده الكونت من رحلة صيد نفث سموم الدس والوقيعة فى صدر سيده ، بأن اتهم الكونتيسة بأنها تخونه مع فريدولين الخادم الأشقر • وصـــدق الكونت هذه الدسيسة وأمر خـادمين بأن يذهبـا الى مصـــهر الحداد وينتظرا هناك ، وعليهما أن يلقيا فى نار المصـــهر بأول شخص يرسله الى هناك ويسألهما : «هل أطعتم كلمة مولاه » • وبعث روبرت الدساس بفريدولين الى مولاه ، فقـــال هذا له : « اذهب فــورا الى مصهر الحداد واسأل خادمى هناك هل أطاعا كلمتى » • ولكنه قبل أن يذهب توقف وتساءل لعل الكونتيسة فى حاجة الى شىء ، وراح يسألها : « انى أرسلت الى الحداد ، فهل أنت فى حاجة الى شىء ، لأنى فى خدمتك » • فأجابته الكونتيسة قائلة : « بودى لو أستمع الى القــداس ، لكن ابنى مريض ، فاذهب أنت يا ولدى ، ورتل الدعاء وأد الصلاة من أجلى ،

(٢) L. Schneider : Märkische Forschungen, Berlin 1858, S.165-83.

وكفر عن خطاياك ، حتى أحظى بالنعمة الالهية » • ومضى فريدولين ، ولم يكد يبلـغ نهاية القرية حتى سمع قرع نواقيس الكنيســة وهى تدعو المصلين • فدخل الكنيسة ، ولم يجد بها أحدا لأن الوقت كان وقت الحصاد والناس فى الحقول ، ولكنه صمم على أن يخدم القسيس فى القداس ،وساعده عند المذبح، وأدى فروض الصلاة بدقة واتقان، واستمر حتى فرغ القسيس من الصــلاة • وأعاد كل شىء الى مكانه ، ثم غادر الكنيسة راضى الضمير ، متوجها الى مصهر الحداد وهو يتمتم ببعض الدعوات الدينية • ولمـا بلـغ المصهر وشاهد المدخنة والخادمين صاح : « هل تم ماأمر به الكونت ؟ » فأشارا الى قاع الفرن وقالا: « لقد تم ما طلبه ، وسيمتدحنا الـكونت » • وعاد مسرعا بهذا الجواب الى الكونت ، فلما رآه هذا قادما من بعيد لم يصدق عينيه وصاح فيه « أيها الشقى ! من أين أقبلت ؟ » فأجاب فريدولين : « من مصهر الحداد » . فقــال الكــونت : « ابدا ! لا بد انك أبطأت فى المسير » • فقال الخادم : « تلبثت فقط المدة التى قضيتها فى الصــلوات ، لأنى قبـل أن أمضى لتنفيذ أمرك ، رحت لأسأل سيدتى عما اذا كانت تريد شيئا ، فأمرتنى بالذهاب لسماع القداس، فأطعت أمرها ، وتمتمت بالدعــوات لنجـاتها ونجاتك » • فدهش الكونت كل الدهشة واضطرب وقال : « قل ! ماذا كان جواب الخادمين هناك فى مصهر الحداد ؟ » فقال فريدولين : « كان كلامهما غامضا ، لقد أشارا الى الفرن ضاحكين وقالا : « لقد تم ماطلبه ، وسيمتدحنا الكونت » • فقــال الكونت متعجلا : « وروبرت ؟ ألم يلتق بك ؟ لقد أرسلته الى الغابة » • فقال الخادم : « مولاى ! لم أجده فى الغابة ، ولا فى الحقول » • فصاح الكونت : « الآن، الله فى السماء قدر كل شىء ! » ثم أخذ بيد الخادم متلطفا معــه ، وأتى به الى زوجته وهو فى غاية التأثر ، وهى لا تعلم عن الأمر شيئا وقال : « هذا الولد لا يوجد له نظير فى الطهارة بين المـلائكة ، وأوصيك برعايته ، لقــد أساءوا النصح وأساءت الانتصاح ، أما هذا فالله معه وملائكته » •

والأصل العربى لهـذه القصة الشعرية نجده فى قصة أحمد اليتيم • وخلاصتها أن رجلا محسنا ربى فى كنف رعايته يتيما اســمه أحمد ، وأوصى حين وفاته ابنه أبا الجيش برعاية هذا اليتيم ، فوضـع كل ثقته فيــه • وذات يوم فاجأ أحمد اليتيم احدى القيــان وهى بين أحضان أحد الخدم ، وخافت على نفسها ، فعرضت نفسها على أحمد حتى لا يفضح أمرها ، لكنه أبى • فخافت ، وسبقت هى باتهامه•

فأمر أبو الجيش أحد أتباعه بأن يطيح رأس الرجل الذى سيأتى ومعه قارورة لملئها بالمسك • لكن أحمد توقف فى الطريق ، فجــاء الخادم الذى كان على صلة بالقينة وتولى حمل القارورة ، فأطاح برأسه ذلك التابع المكلف بذلك • وهنالك سأل أبوالجيش أحمد اليتيم عن حقيقة تهمة الخادمة • فروى له الحـكاية بتمامها . فأمر باعدام القينة هى الاخرى •

والتشابه فى الهيـكل العام والمغزى واضح بين القصــتين ، ولا خــلاف الا فى بعض التفاصــيل • وشــلر استمد مادة القصــة من قصة وردت فى « المعاصرات » لرتيفديلابريتون Restif de la Bretonne (١٧٣٤ ــ ١٨٠٦)



وثم قصيدة أخرى لشلر عنوانها : « الرهن » (أو « الضــــمان ») Bürgschaft تقوم على الوفاء فى الصداقة حتى التضحية بالنفس • وخلاصتها أن دامون تســلل الى مخدع ديونيســـوس الطاغية ، والخنجر مخبأ فى ملابسه • فانقض عليه الشرطـة وقيدوه بالاغلال واقتادوه الى الطاغية ، فصاح هذا فيه : « ماذا تريد بهذا الخنجر ؟ » فأجاب دامون : « أريد تخليص المدينة من الطاغية » • فقال الطاغية: « ستكفر عن هذا على الصليب » فقال دامون : « أنا مستعد للموت ، ولا أطلب منك العفــو ، كـل ما أسألك اياه هو أن تمنحنى مهلة ثلاثة أيام ، حتى أجد لأختى زوجا ، وأترك صديقى رهينة ، وتستطيع اعدامه ، اذا انا لم ارجع » فتضاحك الملك ماكـرا ساخرا وقال بعد تفـكير : « منحتك هذه المهلة ، فاذا انقضت قبل أن تعـود تحمل هو العقاب بدلا منك » • وذهب دامون الى صــديقه وقال له : « ان الملك يطلب منىان ادفع حياتى ثمنا لفعلتى المتهورة، لكنه رضى بأن يمنحنى مهلة ثلاثة ايام حتى اجـد لاختى زوجا . فكن رهينة عند الملك » .

وتركه الملك يذهب ، وقبل مشرق فجر اليوم الثالث كان قد زوج أخته ومضى مسرعا قبل انقضاء المهلة ، فمر بعقبات شــديدة ومصاعب : من أنهار وسيول وجبال ، وأوشكت الشمس على المغيب حين شاهد أبراج مدينة سرقوسة ولقيه فى الطـــريق فيلوستراس ، فتعرفه وقــال له : « لن تستطيع انقاذ صديقك ! فانج بحياتك أنت ، لأن صديقك يعالج القتل الآن » . ولكنه استمر فى طريقه ، ولما بلـغ باب المدينة وجد الصليب قد نصب ، وتجمع الناس حوله • ورفع الصـــديق فعـــلا بالحبل الى الصليب ، فصـــاح دامون : « اشنقنى أنا أيهـــا الجلاد ! فانا الذى من أجله تشنق هذه الرهينة » • فتلفت الناس متعجبيـــن ، وشاهدوا الــــرجلين

متعانقين ، فأرسلوا عبراتهم ولم توجد عين لم تذرف الدمع فى هذا الجمع الحاشد • فتجمهروا وراحوا الى قصر الطاغية ورووا له ماحدث • فقال الطاغية ، بعد أن التمسوا منه العفو: « لكم ماطلبتم! لقد هيجتم قلبى بالشفقة ، ان الوفاء ليس كلمة جوفاء • فخذونى معكم الى هذين الصديقين • ولأكن صديقهما الثالث » •

وفكرة الرهينة هذه ووفاء الصديق لها نظيرها فى قصة كثيرا ما وردت فى الكتب العربية للدلالة على الوفاء • ومن بينها القصة التالية التى رواها الأبشيهى فى « المستطرف » (طبع بولاق ، جـ ١ ص ٢٣٥ وما يليها) ، قال :

« وأما الوفاء بالعهد ورعاية الذمم فقد نقل فيه من عجائب الوقائع وغرائب البدائع مايطرب السامع ويشنف المسامع ، كقضية الطائى وشريك ، نديم النعمان بن المنذر. وتلخيص معناها ان النعمان كان قد جعل له يومين : يوم بؤس ، من صادفه فيه قتله وأرداه ، ويوم نعيم من لقيه فيه أحسن اليه وأغناه• وكان هذا الطائى قد رماه حادث دهره بسهام فاقته وفقره ، فأخرجته الفاقة من محل استقراره ليرتاد شيئا لصبيته وصغاره • فبينما هو كذلك اذ صادفه النعمان فى يوم بؤسه • فلما رآه الطائى ، علم أنه مقتول ، وأن دمه مطلول • فقال : « حيا الله الملك ان لى صبية صغارا ، وأهلا جياعا • وقد أرقت ماء وجهى فى حصول شيء من البلغة لهم • وقد أقدمنى سوء الحظ على الملك فى هذا اليوم العبوس وقد قربت من مقر الصبية والأهل وهم على شفا تلف من الطوى ، ولن يتفاوت الحال فى قتلى بين أول النهار وآخره • فان رأى الملك فى أن يأذن لى فى أن أوصل اليهم هذا القوت ، وأوصى بهم أهل المروءة من الحى لئلا يهلكوا ضياعا ، ثم أعود الى الملك وأسلم نفسى لنفاذ أمره » • فلما سمع النعمان صورة مقاله ، وفهم حقيقة حاله ، ورأى تلهفه على ضياع أطفاله ، رق له ورثى لحاله • غير أنه قال له : « لا آذن لك حتى يضمنك رجل معنا • فان لم ترجع قتلناه » وكان شريك بن عدى بن شرحبيل نديم النعمان معه ، فالتفت الطائى الى شريك وقال له :

يا شريك بن عدى —
ما من الموت انهزام
من لأطفال ضعاف
عدموا طعم الطعام
بين جوع وانتظار
وافتقار وسقام
يا أخا كل كريم
أنت من قوم كرام
يا أخا النعمان جد لى
بضمان والتزام
ولك الله بأنى
راجع قبل الظلام

فقال شريك بن عدى : « اصلح الله الملك ! على ضمانه » • فمر الطائى مسرعا ، وصار النعمان يقول لشريك : « ان صدر النهار قد ولى ولم يرجع » ، وشريك يقول : « ليس للملك على سبيل حتى يأتى المساء » • فلما قرب المساء قال النعمان لشريك : « قد جاء وقتك ! قم فتأهب للقتل ! » فقال شريك: « هذا شخص قد لاح مقبلا ، وأرجو أن يكون الطائى فان لم يكن ، فأمر الملك ممتثل » • قال : « فبينما هم كذلك ، واذا بالطائى قد اشتد عدوه فى سيره مسرعا ، حتى وصل • فقال : « خشيت أن ينقضى النهار قبل وصولى » • ثم وقف قائما وقال : « أيها الملك ! مر بأمرك ! » . فأطرق النعمان ، ثم رفع رأسه ، وقال : « والله ما رأيت أعجب منكما ! أما أنت ياطائى : فما تركت لأحد فى الوفاء مقاما يقوم فيه ، ولا ذاكرا يفتخر به • وأما أنت يا شريك : فما تركت لكريم سماحة يذكر بها فى الكرماء • فلا أكون أنا الأم الثلاثة • ألا وانى قد رفعت يوم بؤسى عن الناس ، ونقضت عادتى كرامة لوفاء الطائى ، وكرم شريك » فقال الطائى :

ولقد دعتنى للخلاف عشيرة
فعددت قولهم من الاضلال
انى امرؤ منى الوفاء سجية
وفعال كل مهذب مفضال

فقال له النعمان : « ما حملك على الوفاء ، وفيه اتلاف نفسك ؟ » فقال : « دينى ، فمن لا وفاء فيه لا دين له » • فأحسن اليه النعمان ، ووصله بما أغناه ، وأعاده مكرما الى أهله ، وأناله ما تمناه » •

وبالمقارنة بين قصة شلر الشعرية وبين هذه القصة نرى الشبه التام حتى فى أدق التفاصيل • فمن أين استقى شلر قصته ؟ أثبت جرجر Gragger فى مقال له « بمجلة الأدب المقارن » (سلسلة جديدة ، جـ ١٨ ص ١٢٠ وما يتلوها) أن شلر استمد مادة القصة من Herder-Liebeskind-Krummachers Palmblättern (جـ ١ ، ص ٧٧) التى ظهرت سنة ١٧٨٦ فى مدينة يينا • وبقى أن نثبت أن ما ورد فى هذه قد أخذ عن مصدر عربى مثل الأبشيهى •

سومرست موم

والقناع المزوق

بقلم الدكتورة فاطمه موسى

« قناع مزوق يسميه الأحياء بالحياة » (١)



السادس عشر من ديسمبر الماضى طيرت وكالات الأنباء خبر وفاة الكاتب الانجليزى الشهير وليم سمرست موم فى قصره لاموريسك فى كاب فيرات على شاطىء الرفيرا الفرنسى ، وذكر الناس أن الرجل ولد فى يناير ١٨٧٤ وذكرت أنا ما كتبه فى مقدمه كتابه مذكرات أديب (١٩٤٩) :

« أنا اليوم رجل مسن، لا أنافس أحدا انسحبت من المعركة واتخذت لنفسى جلسه مريحه على الرف، فقد حققت كل ما طمحت اليه نفسى ، وقلت ماعندى ويسرنى أن أدع مكانى فى عالم الأدب ليحتله غيرى فلا يليق بى اليوم الا السكوت ... يقولون ان جمهور اليوم سريع النسيان واذا لم تنشر جديدا كل يوم ضاع اسمك من الذاكرة . ولا شك عندى فى هذا ولكنى مستعد ، وعندما يظهر نعيى فى جريدة التيمس سيضحك عفريتى فى سر اذ يسمع قائلا : ياه ! كنت أظنه مات من زمن ! » (٢)

مرت أعوام وأعوام ولم ينس العالم سمرست موم ، فقد أدخل التليفزيون قصصه فى كل بيت ، وفتن الناس بذلك العالم الذى صوره فى قصصه عن الشرق الأقصى ابان افول الامبراطورية البريطانية ، قبل أن تغرب عنها الشمس .. عالم مزارع المطاط والمزارعين الانجليز والموظفين وزوجاتهم فى ملابس التنس ، والرحلات الطويلة على بواخر الشركه الشرقيه وشركه P & O وتضخمت شهرته فى الشرق الأقصى وخاصه فى روسيا واليابان فبلغت قمما لم يبلغها أديب غربى حديث، وقل اهتمام الدوائر الادبيه به فى وطنه وان زاد اهتمام الناس بسيرته الشخصية ، وتبعه مخبرو الصحف فى روحاته وغدواته كما يتبعون غيره من أعلام الريفيرا من ملوك المال ونجوم الفن أو السياسه

•

وفى عام ١٩٦١ طيرت الأنباء خبر حجه الوداع التى ازمع القيام بها ليزور جامعته القديمة فى هيدلبرج وملاعب صباه والبلاد التى زارها فى شبابه واستقى منها مادة قصصه ، ثم كانت أخبار النزاع بينه وبين ابنته ووريثته الوحيدة على اثر ما نشرته الصحف من عقد نيته على بيع مقتنياته الفنيه بالمزاد وكان يملك مجموعه ثمينه من صور الرسامين الفرنسيين ، فأراد ان يوقف حصيلتها على منح رحلات للأدباء الشبان ، تمكنهم من السفر والتجوال فى أنحاء العالم ، ايمانا منه بأن هذا هو الطريق الى شحذ ملكاتهم واثراء خبراتهم ، وكان الأديب الشيخ أراد أن يشكل جيل الكتاب الجديد على صورته ، فيدفعهم فى الطريق الذى قطعه فى شبابه يقينا منه أنه الطريق الصحيح الى الفن والنجاح ، واشفاقا عليهم من أسر مكاتب الصحف ودور النشر يضيعون زهرة العمر الثمينه فى كتابه المقالات وعرض كتب الآخرين ، وقد احنقه أن يعترض طريقه معترض وهو الذى صنع ثروته بقلمه وقاسى الامرين حتى بلغ الشهرة والنجاح حتى بلغ أجره فى كتابه الاخير ١١٠ آلاف جنيه بالقياس الى عشرين جنيها لاغير قبضها عن كتابه الاول سنه ١٨٩٧

ولم تكن صحافه الغرب لتفلت هذه الفرصه الذهبيه فظل الفضول يلاحق حياته الشخصية

(١) W. Somerset Maugham, The Painted Veil (1925)

(٢) V. Somerset Maugham, A. Writer's Note book, Heinemann, London, 1949.

ومصير ثروته الكبيرة ، وهل مالها الى سكرتيره وربيبة الأديب الشاب آلان فرانك سيرل ، أم الى ابنته الوحيدة لادى هوب التى آنكر بنوتها بعد أن شارف على التسعين .

وكان مصير الثروة شغل الصحافة الشاغل والرجل يرقد فى اغماءة الموت فى منتصف ديسمبر بمستشفى الانجلو آمريكان بمدينة نيس ، وقال العالمون ببواطن الأمور أن ابنة موم وسكرتيره قد اتفقا فيما بينهما على أن يقتسما الثروة وكفى الله المؤمنين شر القتال ، ولو علم الجسد المسجى بما دار بين الورثة فى الخفاء لما فوجىء وما تعجب ، ولارتسمت على وجهه تلك الابتسامة التى خلدتها صورته الشهيرة بريشة الفنان جراهام سذرلاند « ابتسامه من يفهم الناس فيشفق ويعفو ، ويضحك بلا أمل فى اصلاحهم يوما » آلم يصور هذا الساحر موقفا شبيها فى روايته **الانسان فى الأسر (٣)** منذ نصف قرن من الزمان :

كان فيليب قد ضيع ماورثه عن ابيه من مال وقد بقى على تخرجه فى مدرسة الطب سنتان ، فكتب الى عمه آن يقرضه حتى يتم دراسته ، ولكن عمه ذكره بأنه كثيرا ما نصحه فلم ينتصح ، ورفض أن يقرضه فى حياته شيئا وان وعده بأن يورثه ثروته الضئيله بعد مماته ، واضطر الفتى الى قطع دراسته وتضور جوعا فى مدينه لندن لعدة اسابيع ثم عمل ساعيا فى متجر ، وقاس الأمرين زهاء عامين فى انتظار أن يحل أجل العجوز ، يقرأ فى كتب الطب تفاصيل السعال المزمن عن المسنين لان عمه يشكو سعالا مزمنا فيذكر ان موجه من البرد قد تودى به ويتمنى البرد والمطر ويصبح الجو شغله الشاغل ، ويراجع كتابه مع آنه يعرف تفاصيل المرض عن ظهر قلب ، وتجتاح المدينه موجه من الحر فى اغسطس فيسعد بها لان الحر أيضا مكروه فى هذا المرض ، ويقف الفتى على رأس السلم فى المتجر المزدحم يرد على أسئلة الزبائن : الاحذيه فى الدور الاول ، ملابس الأطفال على اليمين فى الدور الثانى .. ويحلم ببرقية تنعى عمه .. وينتابه فزع مفاجىء آن يحنث العجوز بوعده ويترك ماله للكنيسة أو لأعمال الخير ، أيمكن أن تبلغ القسوة ذلك الحد ؟ على أن فيليب كان يعرف جيدا ما سيفعله لو تحققت مخاوفه .. لن يجد له مخرجا الا فى الانتحار .. وفى اجازة عيد الميلاد يجلس الشاب الى جانب فراش عمه المتمسك بأهداب الحياة ، يفكر فى عمله المزرى فى المتجر وعليه أن يعود اليه فى الصباح الباكر ، ويسرح بصره على أثاث الحجرة ، كم تساوى هذه المائدة وهذه المقاعد والتحف الرخيصة ، ومكتبه عمه هل يجد من يدفع فيها أكثر من مائه جنيه ؟ وعلى المائدة بجانب الفراش تركت الخادم الدواء المسكن ، ما أسهل آن يضاعف فيليب الجرعه فيموت العجوز ليلا ، وتوقظه الخادم فى الصباح فتجده قد مات وهذا ما ينتظره الطبيب فى آيه لحظه ، وما فائدة بضعه شهور لجسد نصف ميت ، ولكنها تعنى الحياة للشاب الجالس الى جواره ، ولكن فيليب لايجرؤ ، يخشى ان يفسد عليه الندم صفو حياته فى المستقبل ، ويستيقظ العجوز فجاة وكان شيئا الهمه بما يدور فى ذهن الشاب :

– آتراك تنتظر موتى يافيليب ؟

– معاذ الله ياعمى ، لعلك تعيش عشرين سنة آخرى

– اياك آن تفعل ، من حق كل انسان آن يعيش بقدر ما يستطيع .

●

كان الموت شغل سمرست موم الشاغل فى جميع مراحل حياته الأدبيه ، وقف ازاءه طويلا وجعله عمود الأحداث فى كثير من قصصه ، وموضوعا لتأملاته الفلسفية التى زخرت بها كتاباته فى الثلث الأخير من حياته الطويلة ، ولم يكن وقوفه طويلا أمام الموت يعنى أنكارا لقيمه الحياة ، بل كان تقديسا لها كشىء ثمين ، ونعمه لانؤتاها الا مرة واحدة ثم تنحسر عنا ما بين غمضة عين وانتباهتها ، نعم الموت « هادم اللذات ومفرق الجماعات » ولكنه أيضا كاشف الحجب والنور الذى يفتح عيون الناس على حقيقه الحياة

فى قصه P&O المنشورة سنه ١٩٢٣ صور سمرست موم امرأة وحيدة مسافرة على ظهر الباخرة عائدة من يوكوهاما الى انجلترا ، والمرآة فى الأربعين حزينه حائرة ، نما الى علمها أن زوجها قد وقع فى حب صديقه لها فى الخمسين وفاتحته فى الامر فلم ينكر وان اعتذر محرجا ، وثارت لكرامتها المجروحه وتركت بيته عائدة الى انجلترا ، وهى لاترى من الموضوع الا جانبا واحدا وهو انه وضعها فى موقف مزر أمام الصديقات والأصدقاء من الجاليه الانجليزيه فى اليابان .

وتمخر الباخرة المحيط وحيدة فى بحر واسع . وعلى ظهرها المرآة الوحيدة تفكر فيما حل بحياتها الهادئه المستقرة ثم يجثم الموت على الباخرة ثقيلا والمسافرون غارقون فى الاستعداد لحفله عيد الميلاد ففى سنغافوره يصعد الى ظهرها مزارع ضخم الجسم ممتلىء صحة ومرحا ، قد أثرى فى الملايو وهو عائد الى مسقط رأسه فى آيرلندا ليشترى آرضا وبيتا ويعيش الحياة التى قضى آيامه فى الملايو يحلم بها ، ولكن تنتابه بعد قيام الباخرة ظاهرة غريبة « زغطة »

(٣) W. Somerset Maugham, Of Human Bondage (1915).

تقلقه وتمنع نومه وتطرد الطعام من جوفه ، فيلازم الفراش ويهزل ويضعف ، ويعجز الطبيب امـــام هذه الظاهرة الغريبه التى لاينفع فيها علمه ويطلب لمشورة من أطباء البواخر الأخرى على موجات الأثير وتأتيه الاقتراحات من أطباء البواخر، من الأوروبى واليابانى والروسى ولافائدة ويدرك المسافرون أنه الموت ، غريب غامض قهار لاينفع فيه طب ولا سحر، فقد جرب البحارة الهنود السحر بعد أن اذاع رفيق المريض أن امرأة من أهل الملايو عاشرها عشر سنوات قد سحرته وأرسلت وراءه لعنتها قائلة « لن ترى وطنك وستموت عندما يرى المسافرون معكالارض »

ويموت الرجل فعلا عشيه عيد الميلاد وقد لاحت صخور عدن فى لفجر أمام ناظرى مسز هاملين المرأة التى تركت بيت زوجها فى اليابان وفرت غاضبـــه لكرامتها ، وترتفع عن عينيها غشاوة وتفهم موقـــف زوجها اذ قال :

« يؤسفنى جدا أن أضعك فى هذا الموقف وأؤكد لك اننا لم نقصـــد الى ما حدث ، وكلانا يشعر جيدا بثقل السنين ، فدوروثى كما قلت فى عمر الجده ، وانا رجل اصلع بدين فى الثانية والخمسين ،وعندما يحب الانسان وهو فى العشرين يظن أن الحب باق أبدا ، ولكن فى الخمسين نعرف عن الحياة والحب ما يكفى لأن يدرك أن عمره قصير » وكان صـــوته منخفضا أسيفا كأنما يتأمل الخريف الحزين باوراقه المتساقطة ونظر اليها رزينا « فى هذه السن يعرف الانسان أنه لا يملك أن يبذر فى فرصة للسعادة أتى بها قدر متقلب ، فبعد خمس سنوات سينتهى هذا الغرام بالتأكيد وربما بعد ستة شهور والحياة مملة معتمة والسعادة قليلة، وسنموت طويلا طويلا »(٤)،
ويشرق عقل المرأة بالفهم ويمتلىء قلبها بالصفـــح فتكتب الى زوجها مهنئه بعيد الميلاد ، واصلة ما انقطع ما بينهما من ود ، وتضع الرســـاله فى صندوق بريد الباخرة قبل أن تستغرق فى نوم عميق مريح .

●

وفى قصة الحجاب المزوق (١٩٥٢) شبـــه الكاتب الحياة بالقناع يلهى منظره النظر ، ولكن خلفه تكمن الحقيقه العاريه بلا زخرف أو تمويه .. الموت ، ولا يؤتى الحكمه والقوة والرضا فى هـــذه الحياة الا من اتيح له ان يكشف طرف الحجاب ويتأمل ما وراءه ثابت الجنان ، أما الغالبيـــة العظمى فيديرون العيون ويفرون منها رعبا

وقد عرف سمرست موم الموت منذ حداثتـــه الباكرة : مات أبوه عنه وهو فى السادسه وفقد أمه ولما يبلغ العاشرة ، وكان موت أمه تجـــربه قاسيه حقا ، اذ حمله اقرباء غرباء عنه من باريس مسقط رأسه الى عذاب المدارس الداخليـــه فى انجلترا ، وكان طفلا ضعيفا حساسا يعانى من عقدة فى لسانه ، فذاق الامرين من قسوة التلاميذ وسخريه المعلمين ورأى الموت عشرات المرات فى مستشفى سانت توماس حيث درس الطب ١٨٩٢ ــ ١٨٩٧ ، وقد كانت خبرته فى المستشفى اول حافز له على الكتابه فجعل من الموت موضوع قصته الاولى ليزا بنت لامبث(٥) (١٨٩٧) ، وقدصور فيها حياة فتـــاة فقيرة من سكان حى لامبث ، تقـــع فى حب رجل متزوج وتحمل سفاحا ، ثم تجهض فتقضى نحبها والطبيب عاجز عن انقاذها ، وقـــد اتخذ من هذا الهيكل القصصى المطروق ذريعة لوصف حياة أهل لامبث الفقراء ، ونقل صورة دقيقـــــه لأحاديثهم بلغة عامية دارجة . وقد روى سمرست موم تاريخ كتابته لهذه القصه فى كتابه الحســـاب الختامى (١٩٣٨) كما رواها فى مقدمه الطبعـــه الشاملة .

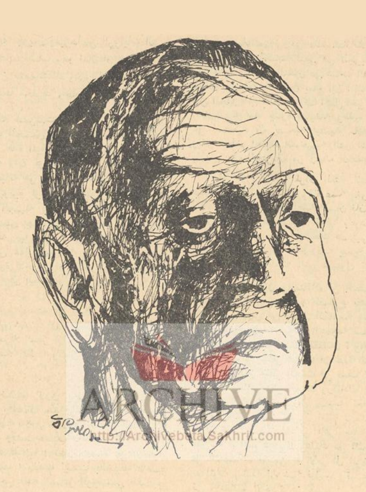
« كنت طالبا فى مستشفى سانت توماس فى السنه الرابعه على ما اذكر ، وكان على الطالب أن يحضر عشرين حاله ولادة على الأقل فى ثلاثه أسابيع وكان الطالب يبيت فى مسكن امام المستشفى ويترك المفتاح مع البواب فيصعد ويوقظه عند الحاجه ، فينزل الطالب الى قاعه الاستقبال ليجد زوج المرأة أو ابنها الصغير فى انتظاره ، وفى المرة الأولى يصحبه الطبيب النوبتجى ثم عليه أن يتصرف وحده فى المرات التاليه ولا يستدعى الطبيب الا عند الضرورة القصوى لأنه مرهق بالعمل وقد ينهال عليك بالشتائم أمام الجميع اذا استدعيته بدون موجب

ويصحبنى الرسول فى حوارى لامبث الضيقه ، أزقه مظلمه يحجم عن دخولها الشرطى اذا كان وحده ولكن الطبيب تحميه حقيبته السوداء ، وأدخل بيوتا مظلمه متداعيه ، تسكن فى كل دور منها اسرتـــان على الأقل ، ثم نرد حجرة خانقة يضيئها مصبـــاح زيت معتم وقد ازدحمت بالدايه وأم الوالدة وجارة أو جارتين وقد اضطر الى الانتظار ساعتين أو ثلاثا أشرب اثناءها فنجانا من الشاى مع الدايه وانزل الى الطريق مرة أو مرتين لاستنشق بعض الهـــواء واجد الزوج جالسا على العتبه فاجلس الى جواره وقد حضرت ٦٣ حاله فى ثلاثه اسابيع كانت هى

---

(٤) The Best Short Stories of W. Somerset Maugham.
Modern Library, New York, p. 466.

(٥) Liza of Lambeth (1897)



مادة هذا الكتاب ، وقد سجلت فيه مارأيت وما سمعت بدون زخرف أو تحريف ، وكنت اتحرق الى أن اعالج هذه المادة ببعض من التشويق ولكن خيالى كان أفقر من أن يسعفنى)) • وقد قال فى موضع آخر : ((ان الخيال ملكه تربى بالتدريب • وقد كان جى دوموباسان هو المثل الذى احتذيته فى رسم هذه الصورة لحى لامبث من أربعين سنة » (٦) •

وفى روايته الكبرى الانسان فى الاسر (١٩١٥) يصور سمرست موم نمو الفتى فيليب من الطفولة الى النضج ، حين يبلغ مبلغ الرجال ويعرف طريقه فى الحياة ويقبله ، ان يولد ويشب ويعمل ويتزوج وينجب ثم يموت ويلعب الموت دورا رئيسيا فى نمو الفتى وفى البناء الفنى للروايه ، فهى تنتمى الى صنف روايه ((لنمو والتعلم)) من أمثال ولهلم مبستر لجوته ، ودافيد كوبرفيلد لدكنز ، وصورة

(٦) W. Somerset Maugham, Liza of Lambeth Collected edition, Heinemann, London 1934.

الفنان فى شبابه لجويس وغيرها من الروايات التى تركب على قصة نمو شاب وهو فنان او اديب غالبا ويحمل كثيرا من ملامح المؤلف وخبراته ولعلنا نضيف اليها ثلاثيه نجيب محفوظ وخاصه قصر الشوق .

وتنقسم قصة سمرست موم الى مراحل يعبرها البطل فى نموه الجسمى والعقلى والوجدانى ،وتبدأ كل مرحلة من هذه المراحل (او تنتهى)بمواجهته لحادث الموت ، ومن الواضح أن سمرست موم قد صور أحداث حياته هو متأثرا بقصة دافيدكوبرفيلد خاصه فى تصويره لمرحلتى الطفوله والمراهقـــه (صورة الام الجميله المسرفه والخادم الامينـــة الطيبه التى يتعلق بها الطفل ، وعذاب الطفل بين أهل لايكنون له حبا ، وخبرته المؤلمه فى المدارس الداخليه ثم فى عمل مهين لا يناسب ثقافته ولا نشاته ، وقسوة الاخرين او بالاحرى عدم اكتراثهم بالصبى الظامىء الى الحب او حتى الشفقه)

الا أن بناء موم لقصته على هيكل واضح مخطط على أساس طريق مقسم الى مراحل تفصلها معالـم واضحه هى تجربه البطل ازاء الموت ، كل هذا قد اضفى على القصه تنظيما ومعنى لم يؤت لقصـــة ديكنز .

تبدأ قصه فيليب كارى بوفاة أمه وانتقـــاله الى رعايه عمه ، وهكذا يبدأ وعى الطفل مما حوله من خلال مواجهته الاولى لهـذه الظاهرة الغامضـه ظاهرة الموت ، ويشب فيليب ذا عاهة تفرده دائما بين أقرانه ، تلفت اليه الانظار وتجبره على الانطواء على نفسه كسيفا ، ولكنها ليست بالضبط عاهة سمرست موم بل عاهه الشاعر الرومانسى الكبير بيرون ، قدم مشوهه عرجاء .

ويشب الفتى ويمر فى أطوار المراهقة من شك وتساؤل ، ويبحث عن نفسه وعن هدف له فى الحياة ويطرق بـــاب الفن فى باريس ، ثم يرتـــد تشنق نفسها يأسا وفقرا ، ويواريها الفتى التراب
تشنق نفسها يأسا وفقرا ، ويواريها الفتى التراب
ويعود الى وطنه ليحضر جناز زوجه عمه ، العمـــه لويزا التى ربته واحتلت مكان الأم فى قلبه ويدرك القارىء أن الموت فى الحالين واحد ولا فرق بين الفتاة المنتحرة التى عشقت الفن بلاموهبه وتضورت جوعا فى باريس يسخر منها الزملاء وينكرها الاهل وبين المرأة العجوز التى رعت زوجها وخدمته اربعين عاما ، ويرقد جسدها المنكمش فى حجرة مغلقـــة النوافذ ، لايثير فى نفس فيليب الا فكرة واحدة « ما اضيعها حياة ! » فزوجها يفكر فى باقه الورد التى ارسلها العمدة وفى عدد الباقات فى جنـازة جارتهم ، وفى كلمات النعى فى الجريدة المحلية ، وفى الآيه المناسبه لتنقش على شاهد القبر ،ويتناول طعامه بشهيه (وان كان يمنع ابن أخيه من التدخين قبل الجنازة !) بالضبط كما أكمل اخو فانى المنتحرة اكله شهيه بعد جنازة شقيقته وطلب من فيليب على استحياء أن يصحبه ليشهد ملاهى مونمارتر ويذوق طعم الحياة البوهيميه التى اشتهرت بهـا باريس بين المحترمين من رجال الطبقه الوسطى .

وقد فزع فيليب لمرآى الفتاة المشنوقه وغطى عينيه بيديه ، وملأه نبأ وفاة عمته بخوف غريب اذ أدرك لأول مرة أنه هو أيضا انسان فان ، وصدمـه انصراف الأهل الى شئون الدنيا وعودة الحياة الى مجراها الطبيعى فملأه بضحك هستيرى ، أما فى المستشفى فقد عاين الموت وقلبه بيديه وتأمل منـذ ليوم الأول فى الجثه التى سيتولى تشريحها :

وكانت الذراعان والساقان من النحـــافة حتى فقدت أى تدوير وبرزت الضلوع تحـــت الجلد المشدود ، رجل فى حوالى الخامسه والأربعين ، له ذقن رمادية خفيفه ، وعلى الجمجمه شعر قليـــل بلا لون محدد ، والعينان مقفلتان ، والفك السفـلى مفتوح ، ولم يشعر فيليب أن هذا الشىء كان يوما انسانا ، ولكن منظر الجثث فى صف كان فظيعا .

ولكنه يعتاد منظر الجثث ورائحتها فى طعـــامه وشرابه لا أن الموت مازال يصدمه كخطر يتهـــدد هؤلاء المرضى الذين يمرون امامه بالعشرات ،ويهلع له اذ يحل بصديق شاعر عاش حياته يطبق مبدأ آمن به « **اتبع غرائزك وعينك على الشرطى الواقف على الناصية** » فانتهى به الأمر الى المرض والفقــر ثم الموت وحيدا فى شقه فيليب وقد عاش عاله عليه فى الاسابيع الاخيرة من عمره .

ويتعامل فيليب مع الجانب التجارى للموت ، مع الحانوتى اليهودى الذى يضع على واجهــة الدكان لافتة كتب عليها « **الاقتصاد والسرعة واللياقة** » . ويستغل ربكة الفتى فيحمله من التكاليف مالا يطيق، والمرأة المغسله التى تخلع المريله وتفرد اكمامهـــا المشمرة وكأنها انتهت من غسيل الأطباق وترد على سؤاله

— الجودة من الموجود ، ناس يعطوننى شلنين ونصفا وناس يدفعون خمسه

ويخجل الفتى فيدفع خمسة ويجلس فى الحجرة المجاورة ، يحاول أن يقرأ كتابا فى الجراحه ولكنه **لايستطيع ، فأعصابه مشدودة وقلبه يدق بعنف كلما سمع حركه على السلم ،وذلك الشىء فى الحجرة المجاورة يفزعه كان انسانا واصبح لاشىء . والسكون**

يبدو حيا كأنما تدور فيه حركة غامضة ، وقد جثم حضور الموت على المكان فظيعا غريبا ، وقد شعر فيليب بالرعب من ذلك الشيء الذى كان صديقه ، وحاول أن يرغم نفسه على القراءة فلم يستطع ،وكان أشد ما يؤرقه أن حياة انتهت بلا أى جدوى ، فلا يهم أحدا أن كان كرونشو حيا ، أو ميتا ولو لم يولد اصلا لما غير من الامر شيئا .

●

وتساءل فيليب فى حيرته عن القانون الذى يسير حياة الناس ، فهم فى نظره يتصرفون تبعا لعواطفهم ونجاحهم أو فشلهم متروك للصدفه ، والحياة أمامه لغز محير والناس يجرون هنا وهناك تدفعهم قوى لايعرفونها الى هدف لايفقهونه .

ويمضى فيليب فى حياته يؤرقه السؤال ، ويصلى نار التجربه شهرا بعد شهر يشقى بالحب وبخيانه الصديق ويفقد ماله وينقطع عن دراسته ويتشرد باحثا عن عمل ، ويجد فى النهاية عملا لايتفق ونشأته وعاداته ولا تعليمه ويحتمله ليقيم أوده ، ويأتيه الكشف بعد أن يصل الى أسفل درك فى جحيم التجربه ، اذ يبلغه نبأ وفاة صديق قديم كان قد رحل الى جنوب افريقيا فى حرب البوير .

فشعر برعدة تسرى فى قلبه ، فلم يفقد من قبل صديقا فى مثل سنه .. فصدمه الخبر صدمة غريبه اذ ذكره بانه هو الآخر فان ، فهو كغيره يعرف جيدا أن الجميع مصيرهم الى الموت ، لم يؤمن فى قرارته يوما بأن هذا ينطبق عليه ، وأثر فيه موتها يوارد تأثيرا عميقا مع أن صداقتهما كانت قد فترت منذ مدة وتذكر فجأة الشهور الممتعة التى قضياها فى هيدلبرج وغاص وهو يذكر السنوات الضائعة .

ويجلس فيليب فى المتحف البريطانى قبالة لوحات مرفوعة من البارثنون والمكان حوله يعج بالزائرين من كل أنحاء البلاد ، وكأنه ملتقى الماضى والحاضر ، والخالد والزائل وفكر فى حياة الانسان منذ بدء الخليقة وتساءل ما الفائدة ؟ وما معنى الحياة ؟ ، وخطر له الجواب اذ ذكر سجادة فارسيه قديمة كان الشاعر قد اهداها له قائلا ان فيها حل اللغز ، ليس للحياة معنى وليس الانسان الا حادثا على هذه الارض وليس من المهم فى نظام الكون ان يولد أولا يولد أن يحيا او ينتهى ، على ان الانسان فى حياته يحقق نمطا Pattern قد يكون بسيطا وقد يكون معقدا مثله مثل الفنان الذى نسج تلك السجادة ورسم فيها نمطا بسيطا كان أو معقدا لغايه جماليه فى نفسه وقد ينقطع الخيط ولا يتم النسيج كما انقصف عمر صديقه الشاب فماذا يهم؟

وارتاح فيليب لهذا الكشف وانزاح عن كاهله عبء ثقيل من التعاسه والمسئوليه فقد كان يقيس حياته بمقدار ما يجده من سعادة وكأنما السعادة هدف الحياة فيشعر بالحسرة وبأنه عاجز أمام قدر يقف له بالمرصاد وهو العاجز الضعيف ، أما اليوم . فلا السعادة تهم ولا الآلم فليسا الا بعضا من تفاصيل الرسم المعقد ، وكل ما سيحدث له سيضيف موتيفا جديدا الى الرسمة المتشابكة ، عندما يقارب نهايته سيسعد لاكتماله ، فسيكون رسم حياته عملا فنيا ولن يقلل من قيمته الا يعرف بوجوده احد سواه ، وسينتهى بوفاته . وامتلأ قلب فيليب بالسعادة وواجه الحياة بشعور غريب بالقوة !

ولعل هذا ما فعله سمرست موم بحياته فعلا وهو الذى شرع يعد نفسه للرحيل عن هذه الدنيا منذ بلغ الستين ، فاعتزل الكتابة للمسرح وأخذ فى «ترتيب أوراقه» ، وبدأ فى نشر طبعه شامله لمؤلفاته من القصص القصيرة والروايات الطويلة والمسرحيات لايضمنها كل ما نشر بل ما اعتبره يستحق أن ينسب اليه فى المستقبل ، مع مقدمه لكل جزء يشرح فيها ملابسات تأليف الكتاب أصلا ونشره .

ثم دون آراءه وخبراته ، وتأملاته الفلسفيه فى كتابه الشيق الحساب الختامى أو التلخيص (١٩٣٨) وضمنه تفسيره لأعماله ولحياته ، وقد أزمع ان يختم به حياته الادبيه خير ختام ، ولما امتد به الأجل رأى أن يختم حياته الأدبيه كما بدأها بكتاب عن حى لامبث ، فشرع يزور الحى ويدون الملاحظات ويعد خطة الكتاب وان لم يكلمه فيما نعلم (٧).

فلما بلغ السبعين ودع عالم الأدب للمرة الثانية سنة ١٩٤٤ ونشر من ملاحظاته ومذكراته مالم يسبق أن استخدمه فى قصصه أو مسرحياته (٨) وأعلن أنه على العموم لم يغير شيئا يذكر فى آرائه التى ضمنها كتاب الحساب الختامى ، أعلن أن امامه كتابين أو ثلاثة قد ينشرهما وقد يعدل عن ذلك وقال انه قد عاش حياته وانه مستعد لملاقاة الموت وبعد مضى خمس سنوات أضاف الى كلامه زيادة من أربع صفحات قال انه نشر ثلاثه كتب ولن ينشر الرابع وان عظمه الانسان حقا فى شجاعته فى مواجهه الموت وختم بقوله :

---

(٧) صرح موم فى مقدمة طبعة صدرت لكتابه الاول ليزا بنت لامبث فى ١٩٤٧ ، احتفالا بمرور خمسين عاما على نشر أول كتاب له ، أنه قد عدل عن اصدار هذا الكتاب لأن الحرب وحكومة العمال قد غيرا ما طبيعة الحى وقد تغيرت حياة ساكنيه من طبقة العمال تغيرا تاما .

(٨) كتاب مذكرات أديب أعده للنشر سنة ١٩٤٤ ولم ينشر الا سنة ١٩٤٩ .

« اننى كالمسافر ينتظر السفينة فى ميناء ايام الحرب لايعرف متى تقلع ولكنه مستعد للرحيل فى اى وقت لا اتفرج على مناظر المدينه ولا اريد ان ارى الطريق السريع الجديد لانى لن أسير فيه ، ولا المسرح الجديد الكبير بكل معداته الحديثه لانى لن اجلس فيه ، اقرأ الصحف واقلب صفحات المجلات ولكنى ارفض اذا عرض أحدهم أن يقرضنى كتابا اقرؤه فقد لا أجد الوقت لأتمه ، ولست مستعدا للاستغراق فيه وأمامى هذه الرحله ، وقد اتعرف بالناس فى بهو الفندق أو على مائدة الورق ولكنى لاأحاول أن أكسب صداقات جديدة لنفترق بعد قليل • أنا راحل » (٩)

ولكنه لم يرحل بل أمتد به الأجل زهاء ١٦ عاما أخرى ، فلم ينشر قصصا جديدا ، أعلن أن معين خياله قد نضب ولم يشرع فى تأليف كتاب كبير بل نشر مقالات وبحوثا قصيرة عن الادب والادباء عن جوته وعن القصه القصيرة ، وعن كتاب القرن الثامن عشر فى إنجلترا ، وعن خير ماقــــرأه من القصص فى العالم ، والطريف أنه فى كل ما كتب من هذه البحوث كان يكتب من خلال تقييمه لقصصه هو ، ولفن القصة كما مارسه هو فقد رفض ما أسماه بالحيل والألاعيب الجديدة فى فن الروايه واختـــار قصصا عشرا لأنها «**تقص قصة مشوقة بطريقة مبسطة وتخلو من مظاهر الأسلوب الأدبى** » وهو وصف قد لاينطبق على مدام بوفارى أو الكبرياء والتحيز بقدر ما ينطبق على قصص سمرست موم ، فكأن الصانع العجوز قد قضى السنوات الأخيرة من عمره الطويل يضيف إلى رسم حياته لونا هنا وخطا هناك كلها تساهم فى ابراز الرسم واتساقه وقيل انه أعدم كل مالم ينشره من أعمال أو مذكرات فلم يشأ أن يترك خيوطا مدلاه قد توحى بأن الرسم لم يكتمل !

---

(٩) خاتمة مذكرات اديب (١٩٤٩) •

(١٠) نشرت مقالاته عن احسن القصص فى مجلة الاتلنتيك مثلى بين نوفمبر ١٩٤٧ وابريل ١٩٤٨ ثم نشرت فى كتابه بعنوان Great Novels & Their Novelists.



رحلة الى ايكاريا

بقلم عبد الكريم أحمد



ايتين كابيه « طوبياه » أو « مدينته الفاضلة » « رحلة الى ايكاريا » سنة ١٨٤٠ فى فترة غليان اجتماعى وفكرى عاصف ، اذ كانت أوروبا قبيل منتصف القرن الماضى مسرحا لموجة عارمة من الثورات الدامية وقودها سكان المدن التى اكتظت بهم نتيجة للثورة الصناعية وقيادتها بيد العناصر الثورية المثقفة التى تؤمن « بحقوق الانسان » و « النظم الدستورية » و « حرية التعامل » والمبادىء الأخرى التى قامت عليها الثورة الفرنسية فى أواخر القرن السابق . وقد قامت ثورات ١٨٤٨ البورجوازية هذه فى جو فكرى نشيط وخصب تتجاوب أصداؤه مراكز الثقافة الأوربية ، وبخاصة فى غرب أوروبا ، وفى عشية هذه الثورات أصدر كارل ماركس وفردريك انجلز نداء الى الطبقة العاملة بالاستعداد للعمل لمعاونة الثورة البورجوازية فى اكتساح بقايا الاقطاع وفلول الرجعية تمهيدا لتحويل هذه الثورة الى ثورة بروليتارية تستولى بها الطبقة العاملة على السلطة عندما يحين الوقت . ويعرف هذا النداء « بالبيان الشيوعى » وهو من أهم وثائق الحركة الاشتراكية فى التاريخ . وكان « البيان » يتضمن بندا خاصا بفريق من دعاة التغيير الاجتماعى الذين ظهروا فى القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر وأطلق عليهم اسم « الاشتراكيين الطوبائيين » ، نسبة الى مؤلف توماس مور « طوبيا » أو « المدينة الفاضلة » ، وهم المصلحون الاجتماعيون الذين بنوا مشروعاتهم للاصلاح الاجتماعى على تصورهم لما يجب أن يكون عليه تنظيم المجتمع البشرى ـ أو عدم تنظيمه ـ ودعوا الى نوع من الجهاد الأخلاقى لتحقيق عالم أفضل .

وقد هاجم هؤلاء المصلحون النظام الرأسمالى مهاجمة شديدة وبخاصة بعد أن ظهرت الآثار البشعة للاوضاع الاقتصادية التى ترتبت على الثورة الصناعية والمظالم الاجتماعية التى حاقت بفريق كبير متزايد من البشر هم العمال الصناعيون الذين تكدسوا فى صورة أشبه بالدواب فى المدن والمراكز الصناعية الجديدة واستغلهم أصحاب رأس المال أفظع استغلال باسم « التقدم » و « حرية التعامل » و « المنافسة الحرة » .

ويشيد « البيان الشيوعى » بالهجوم الشديد الذى شنه « الطوبائيون » على هذا النظام القائم على الاستغلال ، ولكنه يعتبرهم فئة انتهى دورها بظهور الامكانيات الثورية للطبقة العاملة ـ « البروليتاريا » ـ وتحديد دورها التاريخى الحتمى فى الاستيلاء على السلطة السياسية وملكية أدوات الانتاج وتحويل المجتمع الرأسمالى الى صورة جديدة للمجتمع البشرى تتفق مع تطور فنون الانتاج والأوضاع الاقتصادية التى تمخضت عنها الثورة الصناعية فى أوائل القرن الماضى .

●

والواقع أن فكرة « الطوبيا » ترجع الى أقدم العصور ويزخر الادب العالمى ، وبخاصة الاوروبى والعربى ، بعدد كبير من الطوبيات . ومنذ أن كتب أفلاطون طوبيا « الجمهورية » ظهرت موجات من الأدب الطوبائى تتسم كل منها بطابع عصرها والافكار السائدة فيه عن اصلاح المجتمعات البشرية وتقوم على محاولة تصور تنظيم للجماعة البشرية أفضل من الأوضاع الموجودة .

وكانت الموجة التالية للادب الطوبائى ، بعد عصر الأغريق القديم ، هى التى ظهر فيها مؤلف توماس مور « طوبيا » فى أوائل القرن السادس عشر واستمرت طوال عصر النهضة . وقد تأثر واضعوها الى حد كبير بالوان الظلم الاجتماعى الذى صحب حركة الانتقال الاجتماعية الضخمة من المجتمع الاقطاعى الى المجتمع البورجوازى . وتقوم معظم « طوبيات » هذه الموجة ، ومعظم الأدب الطوبائى كله ، على فكرة المشاركة فى الملكية والخدمات الاجتماعية فى الغالب ، ويضفى عليها ذلك طابعا اشتراكيا أو جماعيا . ولعل أولى الطوبيات التى يمكن أن نصفها بالاشتراكية من نوع ما هى « مدينة الشمس » التى كتبها كامبانلا فى ١٦٢٣ و « أوسيانا » التى كتبها جيمس هارينجتون فى

سنة ١٦٥٦ . وتنطوى هذه الأخيرة على فكرة تعتبر فعلا من اسس الفكر الاشتراكى الحديث وهى أن الملكية ، وبخاصة ملكية الأرض ، هى أساس القوة السياسية ـ اذ لما كانت الأرض فى ذلك الوقت هى أداة الانتاج الرئيسية ، أو الوحيدة ، فان ذلك يعنى أن ملكية وسائل الانتاج هى التى تحدد صاحب السلطة .

وجاءت الموجة الثالثة الكبرى من الأدب الطوبائى ابتداء من أوائل القرن الثامن عشر تعبر عن القلق الاجتماعى الكبير الذى نجم عن التغييرات الاقتصادية والسياسية ، فى المجتمع الأوروبى ، وهو القلق الذى بلغ ذروته فى ثورات ١٨٤٨ التى اشرنا اليها .

وفى هذه الموجة ظهر « الاشتراكيون الطوبائيون » مثل مورلى وبابيف وفورييه وسان سيمون وجودوين وأوين واتيين كابيه . ويجمع بين طوبائيى هذه الموجة أن هدف هجومهم كان النظام الرأسمالى وأن أغلبهم كان يرى العلاج فى اعادة تنظيم المجتمع جذريا على أساس من تغيير وضع الملكية فيه بصورة من الصور.

وبرغم أن الاشتراكية الماركسية أخذت بعض أسسها عن هؤلاء المصلحين ـ مثل مذهب صراع الطبقات الذى أخذه ماركس عن سان سيمون ومذهب دكتاتورية البروليتاريا الذى أخذه عن بابيف ونظرية الاستغلال وفائض القيمة التى أخذها عن فورييه ـ برغم ذلك فان فردريك انجلز ندد بهم وباتباعهم لانهم استمروا متأثرين بأوهام عاطفية وتخيلوا امكان اعادة تنظيم المجتمع بمجرد أن يضعوا أمام الناس بعض المثل العليا المجردة فى صورة مجتمعات مثالية من صنع أخيلتهم .

•

ومن بين انتاج هؤلاء الطوبائيين تتميز « رحلة الى ايكاريا » بسمات خاصة فى صلتها بالجو العام الاشتراكى فى ذلك الوقت وفى تاريخ حياة مؤلفها اتيين كابيه الحافلة بالكفاح .

فاتيين كابيه الذى ناخذ أفكاره نموذجا لما اقترحه هؤلاء المصلحون الاجتماعية والسياسقية الجديدة التى تمخضت عنها الثورة الفرنسية الكبرى بسنة واحدة ، أى سنة ١٧٨٨ ، واشتغل بالمحاماة فى مسقط رأسه حتى سنة ١٨٢٠ فى جو يموج بالأفكار الاجتماعية والسياسية الجديدة التى تمخضت عنها الثورة وبالحركات الفكرية والثورية التى قام بها من رأوا أنها لم تحقق كل أغراضها بعد ويجب الاستمرار بها حتى تتحقق المساواة الاقتصادية الى جانب المساواة القانونية التى أرست الثورة دعائمها فعلا . وبعد ذلك استقر كابيه فى باريس ـ المركز الثورى الأول فى أوروبا كلها ـ حيث انضم الى منظمة الكاربونارى وصار رئيسا لفرعها المحلى . وانضمام كابيه الى هذه المنظمة الثورية ، التى كان القائمون بها يدبرون المؤامرات وحركات المقاومة السرية ضد الطغاة والطبقات الحاكمة فى فرنسا وايطاليا وبعض البلاد الأوربية الأخرى ، دليل على اتجاه ثورى وعدم اقتناع بالأوضاع السائدة فى المجتمع . اذ برغم أنه لم يكن للكاربونارى نظرية أو سياسة واضحة المعالم سوى ثوريتها فان أعضاءها كانوا فى الغالب ممن فرغ صبرهم . وان كان كابيه نفسه قد فقد دفعته الثورية فى المراحل التالية من حياته كما سنرى وأصبح يرى أن السبيل الوحيد لتحقيق الاصلاح الجذرى المنشود هو الاقناع . وعندما انهارت جمعية الكاربونارى فى العشرينات من القرن الماضى تحول عدد من أعضائها الى الدعوة الاشتراكية ومن بينهم اتيين كابيه .

وقد ظل كابيه محتفظا بثوريته فترة من الوقت فاشترك فى ثورة سنة ١٨٣٠ التى نقلت السلطة السياسية والتوجيه الاقتصادى من بقايا الارستقراطية الفرنسية الى الطبقة الوسطى . ولم يكن هدف قسم كبير من القائمين بهذه الثورة ، ومنهم كابيه ، هو مجرد دعم سيطرة الطبقة الوسطى على مقاليد المجتمع الفرنسى . بل كانوا يرون فيها استمرارا للثورة الفرنسية الكبرى لاستكمال تحقيق أهدافها الرئيسية وهى المساواة الاقتصادية والاجتماعية الكاملة والقضاء على الاستغلال البشرى فى جميع صوره . ولذلك فبرغم أن اتيين كابيه عين بعد الثورة فى منصب المدعى العام لكورسيكا فانه ظل يهاجم الحكم القائم وأصدر كتابه « تاريخ ثورة ١٨٣٠ » يندد فيه بشدة بالاتجاه الذى اتخذته الثورة وبنظام الحكم الذى تمخضت عنه . وعزلته الحكومة الفرنسية فعاد الى ديجون مسقط رأسه حيث انتخب عضوا فى البرلمان . وفى هذه الفترة أصدر كابيه صحيفة «الشعبى» وشرع يوجه هجومه على صفحاتها الى الأوضاع القائمة مخاطبا الطبقة العاملة يدعوها الى التمرد على هذه الاوضاع ـ ولعل كابيه من أوائل من وجهوا نداءاتهم الى العمال مباشرة ، اذ أن معظم المصلحين والاشتراكيين فى ذلك العهد كانوا يكرسون جهودهم للتأثير على الطبقات ذات النفوذ ، برغم أن أهدافهم كانت أساسا لمصلحة الطبقة العاملة التى اعتبرت أضعف من أن تؤثر فى سير الاحداث لجهلها وتخلفها. وسرعان ماأغلقت الحكومة صحيفة « الشعبى » ، بعد اذ اشتدت هجمات كابيه على صفحاتها ضد جهاز الحكم القائم . وتعرض كابيه نفسه لاضطهاد شديد فالتجأ الى انجلترا فى سنة ١٨٣٤ حيث اختلط بالجناح اليسارى الراديكالى هناك وتشرب مبادىء روبرت أوين التعاونية التى كانت فى أوج انتشارها فى ذلك الوقت .

وعندما صدر العفو العام فى فرنسا سنة ١٨٣٩ عاد من انجلترا متأثرا الى حد كبير بالأفكار الراديكالية البريطانية المتطرفة ومؤمنا بضرورة تشريك وسائل الانتاج وبمجتمع الشيوع .

وكانت باريس فى ذلك الوقت مسرحا لنوعين من الدعوة الى الاصلاح الاجتماعى والسياسى ، أحدهما هو التقليد اليعقوبى الثورى القديم الذى كان يحمل لواءه أوجست بلانكى ، والآخر يتمثل فى نشاط مدرستين اشتراكيتين متنافستين تقومان على الدعوة الطوبائية هما أتباع سان سيمون واتباع فورييه . وعندما عاد كابيه بآرائه الجديدة بدأت تتجمع حوله مدرسة ثالثة ممن لم يرضهم الاتجاه اليعقوبى ولا المبادىء التى تقوم عليها المدرستان الأخريان .

وقد أصدر اتيين كابيه بعد عودته كتابيه « تاريخ الثورة الفرنسية » فى سنة ١٨٤٠ ثم « رحلة الى ايكاريا » فى نفس العام ، ويتضمن « رحلة الى ايكاريا » نظرياته ووصفا « لمجتمع الشيوع » الذى يدعو اليه . والغريب أن ينضم كابيه الى فئة الاشتراكيين الطوبائيين ، اذ كان من المتوقع أن يكون الفريق الثورى الذى يمثله بلانكى هو الجانب الذى ينضم اليه بالنظر الى ماضيه الثورى وانتمائه لجمعية الكاربونارى الثورية . ولكن

الواقع أن كابيه تحول بعد فترة اقامته فى انجلترا الى الاتجاه الآخر وسار فيه شوطا بعيدا وفقد ايمانه بالثورة تماما وله فى ذلك عبارة مشهورة يقول فيها : « لو كانت الثورة فى قبضة يدى لاطبقتها عليها حتى لا تنطلق من عقالها ولو ادى بى الأمر الى الموت فى المنفى » .

ولم تحظ « رحلة الى ايكاريا » بانتشار كبير وان كانت قد جذبت انظار فئة غير قليلة من الحرفيين الفرنسيين - أصحاب الحرف والورش الصغيرة لا العمال الفقراء الذين قامت الدعوة لمصلحتهم - فالتفوا حول مؤلفها وبدات تتكون منهم نواة الفئة التى عرفت فى ذلك الوقت باسم « الشيوعيين » لما تضمنه برنامجهم من عناصر الشيوع فى الملكية والعمل ، وهى فئة لا علاقة لها بالشيوعية الحديثة سوى ما ضمنه كارل ماركس من مبادئها فى اشتراكيته العلمية .

ولا يتسع المجال هنا للحديث عن « رحلة الى ايكاريا » كعمل أدبى او الدخول فى تفاصيل القصة نفسها ، ولذلك سنكتفى بشرح الخطوط العريضة « للمجتمع الايكارى » كما تصوره كابيه .

لم يكن المجتمع الذى وصفه كابيه فى كتابه مجتمعا صغيرا من ناحية الحجم ، بمقاييس ذلك الوقت ، اذ يربو عدد سكانه على المليون وجميع من فيه يلبسون زيا موحدا حتى يتساوون فى كل شىء وتنعدم الفوارق حتى فى المظهر . وللاسرة مكانها الخاص فى هذا المجتمع على نقيض كثير من المفكرين الطوبائيين الآخرين الذين فضلوا التخلص من الروابط العائلية فى المجتمع الذى يدعون اليه - وبرغم أن كابيه دعا الى المساواة التامة بين الرجال والنساء فى مجتمعه فان رب الأسرة يتمتع ببعض الحقوق التى يراد بها المحافظة على تماسكها .

ويقوم المجتمع الايكارى على أساس الشيوع الكامل فى ملكية أدوات الانتاج والمشاركة فى العمل وفى أنواع النشاط الانسانى الأخرى . والجميع اجراء لدى المجتمع نفسه يتقاضون أجورهم بقدر عملهم لا فرق بين عمل يدوى وذهنى . وتوضع جميع السلع الناتجة فى مخازن عامة يأخذ منها كل فرد حاجته .

وتقوم على تدبير شئون المجتمع هيئة تنتخب كل عام ويقتصر عملها على تقدير حاجات المجتمع لمدة عام وتحديد المهام المطلوب القيام بها فى هذا العام ثم توزيعها على المواطنين جماعات وأفرادا. أما الموظفون العامون الذين يتطلب الأمر تعيينهم فانهم ينتخبون بالتصويت العام ويعزلون بنفس الطريقة . ويتميز المجتمع الايكارى بنظام شامل من الخدمات الاجتماعية يؤمن للفرد كل متطلباته الاجتماعية بصورة قريبة الى حد كبير من « دولة الرفاهة » الحديثة .

هذه هى الصورة العامة « للمدينة الفاضلة » كما جاءت فى « رحلة الى ايكاريا » ، ومنها يتضح أن اتيين كابيه أخذ أفكاره من عدة مصادر ووحدها فى فكرة طوبائية ، فجوانب الشيوع فى « ايكاريا » متأثرة الى حد كبير بأفكار توماس مور وكذلك بمابلى وشيوعيى القرن الثامن عشر الآخرين ، كما تأثر فى تنظيم المجتمع وطريقة تحقيقه بأفكار روبرت أوين والراديكاليين الانجليز . فذهب الى أن المجتمع الجديد يجب أن يقوم على الدعوة والمناقشة

والاقناع والضغط على « الدولة » بالوسائل المشروعة حتى تتبنى الفكرة وتعمل على تحقيقها عن طريق الضرائب التصاعدية التى تستخدم حصيلتها فى تمويل المجتمعات التعاونية الصغيرة على النمط الذى يقترحه فى « رحلة الى ايكاريا » مع الاعتراف الكامل « بحق العمل » لكل فرد فى المجتمع كله ، وهو واثق تماما من أن المشروعات الاقتصادية التعاونية التى ستتم داخل اطار المخطط الذى يقترحه بتمويل الدولة سيقضى مع الوقت على « المشروع الرأسمالى الخاص » حيث أن العمال الممتازين سيهرعون الى هذه المشروعات التعاونية لاحساسهم بانهم سيعملون فيها لحسابهم وليس لحساب صاحب عمل مستغل وللميزات المادية والمعنوية الأخرى التى سيجدونها فى المجتمعات الصغيرة الجديدة ، وبذلك يتحول المجتمع كله شيئا فشيئا الى صورة المجتمع المثالى الذى تخيله .

ولكن شيئا من ذلك لم يتحقق ، فلم يستطع كابيه اقناع الدولة الفرنسية بتبنى مشروعاته ولم يجد وسيلة لتحقيقها فى فرنسا فقرر أن يذهب مع فريق من أتباعه الى أرض بكر لم تلوثها الانظمة القديمة لانشاء المجتمع الجديد فى الأرض الجديدة : أمريكا .

ولم يكن انشاء المجتمعات الطوبائية فى أمريكا شيئا جديدا ، فقد انشئت قبل ذلك مستعمرات كثيرة بعضها دينى أسسته جماعات دينية تعرضت للاضطهاد فى أوروبا ورحلت الى أمريكا تبغى حرية العبادة والبعد عن العالم الملوث مثل جماعة « المورمون » ، وبعضها قام على مبادىء جماعة من نوع ما كمبدأ الشيوع فى العمل أو الاستهلاك أو الملكية ، أو فيها جميعا ، بزعامة مصلحين اجتماعيين عقلانيين يؤمنون بأن الانسان يجنح بطبيعته الى التقدم والكمال اذا تهيأت له الظروف الملائمة ، وارادوا أن تكون « مدنهم الفاضلة » نماذج حية للمجتمع المثالى الذى يتخيله كل فريق منهم ، مثل مستعمرة « نيو هارمونى » التى انشاها روبرت اوين واتباعه فى أمريكا سنة ١٨٢٥ وقامت على الشيوع الكامل فى العمل والاستهلاك ، ومستعمرة «الفلانكس» التى أنشأها أتباع شارل فوربيه فى سنة ١٨٤٤ على أساس من الملكية المشتركة والمعيشة المشتركة - وليس الشيوع - والعمل مقابل أجر يتفاوت طبقا لنوع العمل .

وكانت « ايكاريا » أطول هذه المستعمرات عمرا ، فقد انشئت فى سنة ١٨٤٨ وظلت قائمة حتى آخر القرن الماضى . وكان منشئوها من الفرنسيين ومعظمهم من طبقة الحرفيين الذين التفوا حول كابيه واعتنقوا مبادئه . وقد وصل الايكاريون الى مكان اتفق عليه فى ولاية تكساس الأمريكية وليست معهم نقود كافية ووجدوا أمامهم مساحة شاسعة من الاراضى غير الصالحة ومن ثم اضطروا ، وهم أقرب الى الافلاس واليأس ، الى الانتقال الى قرية كان « المورمون » يحتلونها ثم اخلوها فى ولاية أخرى من الولايات الامريكية هى ولاية ايلينوى حيث بداوا يكافحون كفاحا مريرا لانشاء مجتمعهم بمساعدة من بقى من اتباع مدرسة كابيه فى فرنسا . وحدثت فيما بينهم نزاعات بسبب أسلوب كابيه الدكتاتورى فى ادارة شئون المستعمرة . وبعد موت كابيه نفسه فى سنة ١٨٥٦ ثارت نزاعات أخرى أدت الى انشقاق فى المستعمرة ، ولكن من بقى من الايكاريين استطاع الصمود

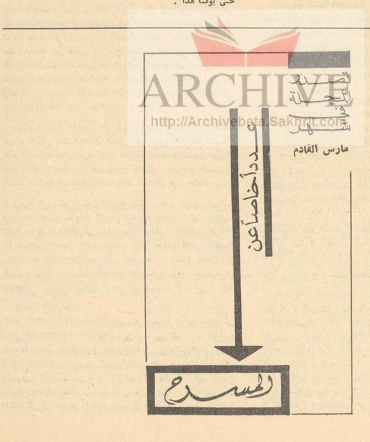
وانشاء مستعمرات جديدة على أسس ايكارية فى ولاية ميسورى وكاليفورنيا وآيوا فى الولايات المتحدة . وقد حافظ الايكاريون باستمرار على مبدأ الشيوع الكامل فى العمل والسلع ، وان كان كابيه قد اضطر من مبدأ الأمر الى التنازل عن جزء كبير من الافكار التى سردها فى « رحلة الى ايكاريا » وأن يسمح ببعض انواع الملكية الخاصة .

وقد كان عامل الضعف الرئيسى فى المجتمع الايكارى ، وفى كل المجتمعات الطوبائية الأخرى التى أنشئت فى أمريكا ، عدم التوازن بين النشاط الزراعى والنشاط الصناعى ، حيث كانت الأرض متوفرة تماما بعكس وسائل الانتاج الصناعى فكانت اما غير موجودة أو أقل مما ينبغى بكثير ، فحتى « نيوهارمونى » ، مستعمرة أتباع روبرت أوين ، اختل توازن الانتاج فيها برغم انشاء عدة مشروعات صناعية اذ تركت هذه المنشآت تنتج بدون تخطيط أو تنسيق مما أدى الى زيادة العرض زيادة كبيرة على الطلب فى بعض السلع وانخفاضه بشكل مخل فى سلع أخرى ، وان كان الحرفيون من أتباع كابيه فى « ايكاريا » أصابوا نجاحا كبيرا واصبحت لهم ولمنتجاتهم شهرة خاصة فى مناطق واسعة واستطاعوا تبادل فائض انتاجهم مع العالم الخارجى بربح معقول .

والغريب فى الأمر أن المستعمرة الايكارية وبعض المستعمرات الدينية التى رفضت بتاتا أن يكون العمل فيها بأجر عاشت أكثر من غيرها ، وبرغم أنها لم تهتم بتوفير بديل عن الأجر كحافز فردى فان انتاجها وصلابتها كانت واضحة ولم تشك قط من نقص فى كمية العمل المطلوب .

ولعل من الاسباب التى جعلت فشل هذه التجارب الانسانية حتميا أنها كانت محوطة دائما — كما قال ماركس — بنظام اجتماعى قائم على المنافسة له تقاليده المستقرة ، وكان على هذه المستعمرات أن تعمل تحت ضغط هذا العالم الكبير حولها بكل ثقله وتشترك بالضرورة فى نظم الضرائب والتبادل والاستثمار السائدة فيه ، وهى نظم كانت فى بعض الأحيان تتعارض على طول الخط مع المبادىء التى انشئت على أساسها هذه المجتمعات الصغيرة وتبطل كل ما كان يرجى من ورائها من أثر .

وبرغم أن هذه « المدن الفاضلة » لم يقيض لها أن تعيش فانها كانت مصدر وحى لكثير من الأفكار الانسانية التى تركت أثرا واضحا فى نظريات فريق كبير من المفكرين الاشتراكيين وغير الاشتراكيين الذين يستهدفون تنظيما أفضل للمجتمع البشرى حتى يومنا هذا .





للكاتبة الامريكية
بيرل باك

ترجمة
فؤاد دواره

تجددت فى الشهور الاخيرة المناقشات حول القضية القديمة الخاصة بعلاقة الفنان بمجتمعه ، فريق ينادى بالتزام الفنان فى انتاجه بالأهداف الانسانية العامة من جهة ، وبمشكلات مجتمعه المحلى من جهة اخرى ، وفريق آخر يرى ان حرية الفنان اقدس واهم من كل التزام ، وان القيود ، مهما كان مصدرها او هدفها ، فلابد ان تؤثر على مستوى الانتاج الفنى ، ويستشهدون على ذلك بما حدث فى الاتحاد السوفيتى عقب نجاح ثورة ١٩١٧ .

وذكرتنى هذه المناقشات بمقال قرأته منذ عدة سنوات للكاتبة الامريكية الشهيرة « بيرل باك » . وقد تعرضت فيه لهذه القضية ، وايدت فكرة الالتزام بقوة ، ولم تر فيها ما يتعارض مع حرية الفنان ، بل على العكس رات فى عدم التزام الفنان خيانة للانسانية ولفنه ، وهى مع ذلك ليست شيوعية او حتى من دعاة الاشتراكية ، بل هى تعيش – كما نعلم – فى اعتى المجتمعات الراسمالية ، ولكن نظرتها النافذة للمجتمع الانسانى ، وفهمها العميق لدور الفن ومسئوليته ، انتهيا بها الى هذا الراى الحاسم الذى يتفق مع آراء الشيوعيين والاشتراكيين ، وفى ذلك ما يؤيده امكان التعايش السلمى والتعاون المشترك بين فنانى العالم الصادقين المخلصين مهما اختلفت مذاهبهم واتجاهاتهم ليسهموا بانتاجهم فى اقرار السلام والتقريب بين شعوبهم ، يكفى ان يكون الفنان صادقا ، يشعر بالولاء للمجتمع الانسانى بالاضافة الى ولائه لوطنه ليتحقق مثل هذا التعايش ويلتزم بالمبادىء الانسانية السامية ..

فهل نطمع ان يتحقق مثل هذا التعايش والتعاون بين فنانينا العرب على اختلاف منازعهم ومدارسهم ومصالحهم ، لينصرفوا الى تجويد فنهم حتى يصلوا به الى المستوى الذى يمكنهم من الاسهام فى اثراء الفكر الانسانى وتقريب المسافات بين شعوب العالم ؟!

ف . د

حدث هذا الصباح الصيفى ، من رحلة الى معمل ضخم من معامل الطبيعة النووية فى منطقة الغرب الأوسط من بلادنا . ومن بين كل الاعاجيب الموجودة هناك ، تستعيد ذاكرتى الآن صورة مفاعل ضخم مستدير تتخلله فتحات يمكن التحكم فيها ، وتخرج منها طاقة هائلة تستخدم فى تجارب مختلفة وتجرى معا فى وقت واحد بطريقة تلقائية . وسرت فوق شرفة مستديرة عالية ، ورأيت من تحتى علماء من اوربا وآسيا ، فضلا عن علماء امريكا ، يعملون جميعا فى صمت تام ، وقد انهمكوا اشد الانهماك ، كل فى مشروعه الخاص ، كانوا أمماً متحدة من نوع آخر ، لا تقل اهمية عن الامم المتحدة التى تشغل ذلك المبنى الشاهق فى نيويورك .

●

ما شأن كل ذلك بى ؟ اولئك العلماء ، وذلك المفاعل الضخم الذى توزع طاقته فى جهات عديدة ؟

لقد خرجت مشغولة البال ، لانى ادرك ان كل ذلك مرتبط بى الى ابعد حد . ووجدتنى هذا الصباح افحص من جديد فى خلوة هادئة فى بيتى طبيعة حرفتى فى هذا العصر الجديد الذى لا مناص لى من العيش فيه .

لقد اصبحت التوافه اليوم اتفه مما كانت فى اى وقت مضى ، ومع ذلك فهى ذات دلالة اكبر ، كالفرد الذى اصبح اكثر اهمية ، وفى الوقت نفسه اقل اهمية مما كان فى اى وقت مضى . كما اصبح علينا ان نوفق بين عمليات يبدو التوفيق بينها مستحيلا بين الجزء والكون ، بين المتوقع وغير المتوقع ، بين ظواهر كم المادة وموجتها ، بين الانسان الحر فى حدود قدرته ، الاسير مع ذلك بالوراثة والبيئة .

وانا اتحدث عن الأديب باعتباره فنانا ، لان الادباء نوعان ، منهم الفنانون ومنهم غير الفنانين . والفنان اديبا مكون نفس تكوين الفنان عالما ، فالفنان فى كل مكان واحد من حيث الجوهر ، مهما اختلف التكنيك الذى يستخدمه فى التعبير عن فنه . والفنان هو هذا الذى يملك القدرة على ادراك وحدة الحياة الشاملة من وراء تقسيماتها الظاهرية . وفنان هو كل من يستطيع اقامة فنه على اساس من الاستطلاعات وليس على اساس التقريرات . وفنان هو من يستطيع الاهتداء ، عن طريق وجوده وحده، الى ذلك الترابط الأساسى والحتمى بين العلم والفلسفة . وحينما اقول « العلم » ، فانما اعنى المعرفة القائمة على اساس من المعلومات التجريبية الشاسعة المتغيرة ، وحينما اقول « الفلسفة » فانما اقصد تفهم مدلول كل هذه المعلومات لحياة الانسانية الشاملة .

ان الجميع يعرفون اليوم ، ولو بصورة غير واضحة ، ان هذه الحياة الشاملة قد تأثرت خلال السنوات القليلة الماضية تأثرا عميقا ، ان لم تكن قد تغيرت تغيرا تاما،باكتشافات علوم الطبيعة المعاصرة. ولم يعد من الممكن الآن وضع حدود لتعريف هذه التغيرات ، او ما ستؤول اليه فيما بعد . وحين نتأمل وضعنا الراهن يبدو لنا ان كل الحدود قد امحت تماما اننا اشبه ما نكون بمخلوقات تعيش فى واد ضيق عميق أسفل قمم الجبل ، ثم قذف بنا فى انقلاب مفاجىء الى ما هو أعلى من هذه الجبال الى سهول مرتفعة لا نهاية لآفاقها . وليست هناك طرق تهدينا لأن أحدا لم يسبقنا الى هناك . والشىء الوحيد الذى لن نستطيعه ابدا هو العودة الى حيث كنا . فالعالم الذى كنا نعرفه لم يعد له وجود . ولن يتأتى اعادة بنائه من جديد . فلا مفر من ان نتقدم . وليس لنا خيار فى ذلك . يجب ان نواجه هذه الافاق الجديدة . والسؤال الوحيد ، هو كيف نواصل المسير ، وفى اى حالة نفسية ، فى فزع ويأس ام فى شجاعة لمواجهة المغامرة الضخمة ، وتحقيق قدر من السعادة يفوق كل ما عرفناه من قبل ؟

ما الذى يجب ان نقوله عن هذا المكان الجديد الذى وجدنا أنفسنا فيه؟ فبالرغم من ان تقدم العلم هو بالتتابع وعلى المدى الطويل ، وجدنا انفسنا وقد طوح بنا فجأة الى هذا المكان . اقول ان المدى كان طويلا ، لأن أطلاق الطاقة الذرية ليس الا الحدث الأخير فى سلسلة بدأت فى اليونان منذ الفين وخمسمائة سنة . فقد كان العلم ، وما زال،الشغل الشاغل للمفكرين من الرجال والنساء ، ليكشفوا عن المعنى الفلسفى للحقائق التى يلاحظونها فى العالم الطبيعى المحيط بهم . ومعنى هذا ، اننا ظللنا نحاول دائما اكتشاف بعض التعميمات التى يمكن أن تنتظم هذه الحقائق المنفصلة ، فتفسر لنا بذلك معقولية وجودنا .

لقد حاولنا ان نبسط التعقيد الذى نراه حتى نستطيع أن نفهمه . ففى دنيا المادة ظللنا نستقرىء ونحلل حتى اكتشفنا فى النهاية العناصر الأولية . ثم حاولنا مرة اخرى استقراء هذه العناصر الأولية وتحليلها ، واكتشاف قوانين ، كنا نرجو أن تكون هى قوانين الحياة نفسها ، تلك الحياة التى لسنا سوى جزء منها . وعلى ذلك فاذا استطعنا أن نفسر الكون فسنستطيع فهم أنفسنا . وفهم انفسنا يمثل حاجة انسانية نستشعرها جميعا ، وهو فى الوقت نفسه أعمق حنين يملأ صدورنا ، وهو ما استطاع الفنان ان يعبر عنه ويستجيب له ، من نحن ؟ ومن الذى صنعنا ، وكيف ، ولأى غرض ؟ تلك هى أسئلة الانسانية .

ولقد كانت النظرية الذرية هى المحاولة المتصلة خلال القرون لفهم أنفسنا وعلاقتنا بعالمنا ، ذلك العالم الفسيح الذى يمتد حولنا الآن وامامنا بلا حدود ، وبلا بداية ولا نهاية . وكلمة الذرة نفسها مشتقة من الاصل اليونانى ومعناها «غير قابل للانقسام». وحين حاول «ديموقريطس» بلورة الحياة فى نمط آلى ، عارضه أفلاطون الذى رفض هذا الشكل المبلور والتركيبة الآلية . واصر افلاطون على ان العقل ، أو الفلسفة ، هى الحقيقة الوحيدة ، وقد اخر هذا الصراع عملية اكتشاف الميدان الموحد ، او المنطقة التى يمكن ان تشمل كلا التصورين ، عدة قرون . فقد تحيز الفنانون سواء فى الفنون أو العلوم لأحد الجانبين ، واخروا التوصل الى الحل . وانحدر العلماء الى مستوى الكيميائيين البدائيين،والفنانين الى واضعى نظريات . ولم يتجدد البحث فى الذرة بجدية وتقدم الا فى عصر النهضة . وقائمة اسماء العلماء منذ ذلك الوقت حتى الآن تبدو كهيئة امم ضخمة . وعند نهاية القرن الماضى أمكن تلخيص الحقيقة الجوهرية فى هذه العبارة الموجزة : ليس هناك شىء صلب لا

يقبل الانقسام أو الحركة حتى بين المواد التى تعودنا أن نعتبرها صلبة . فأكثر المواد صلابة مكونة من عدد لا حصر له من الذرات فى حالة حركة مستمرة كل منهـا منفصلة عن الاخرى ومتماسكة معها فى الوقت نفسه بجاذبية كل منهـا للاخـرى ، وهى منفصلة ايضا عن بعضها البعض بواسطة التموجات .

على أن هذه الحقيقة لم تكن دائما على مثل هذا الوضوح الذى شرحته . ففى عام ١٨٩٣ ، على سبيل المثال ، وقبل ان يكتشف « رونتجن » أشعة « اكس » بعامين فقط ، اعلن عالم محترم جـدا ومشهور ان علم الطبيعة قد ادى دوره بعـد ان اكتشفت كل الحقائق الهامة . ولكن هذا العالم كان لا يزال للاسف فى وادى الظلمات . ترى ماذا يكون شعوره لو قذف به فجاة الى هذا العالم الشاسع الذى نعيش فيه الآن !

ومنذ عام ١٨٩٥ التاريخى ، ونحـن ندفع بلا رحمة نحو هذه اللحظة التى نقف عندها الآن ، واعين تمام الوعى فى نهاية الأمر ، بالعصر الجديد ، العصر الذى ليست له حدود طبيعية أو فلسـفية . ان كولومبس وهو يبحر عبر البحار المجهولة ، كانت لديه معلومات اكثر منا ونحن نواجه ذلك الفضاء الخالد حيث لا حدود ، والذى تشغله عوالم اخرى غير عالمنا ، تحيا عليها مخلوقات لا ندرى ان كانت تشبهنا أم تختلف عنا هذه العوالم ، وهـذه الفضاءات ، كانت موجودة دائما فى اماكنها ، بشكل او باخر . والتغير الذى حدث هو انها اصبحت الآن فى متناولنا ، على الأقل من الناحية النظرية . واذا كانت الارض لا تزال بيتنا ، فهى لم تعد بعد سجننا . فقـد اتسعت الآفاق الى ابعد من سمائنا . والخيال الذى كان لا يستطيع ان ينطلق وهو آمن الى أكثـر من الاحلام ، اصبح الان ينطلق فى الواقع . ترى هـل نفزع ام نفرح ؟

لعلنا لن نستطيع ان نتجنب فزعا مبدئيا ، لاننا نواجه هذا اللامحدود قبـل أن نفـرغ من حـل مشكلات عالمنا . اذ ما زالت امامنا أشياء صغيرة الى أبعد حد علينا ان نعالجها ، فى نفس الوقت الذى نواجه فيه ذلك الاتساع الرائع لعصرنا الجـديد . فهنا فى بلادنا ، هذه القطعة الصغيـرة من الارض بالقياس الى الأرض على هذا الكوكب الواحـد ، والشديدة الضآلة والتفاهة بالقيـاس الى الأراضى التى تضمها كل الكواكب المعروفة — حتى هنـا لم نهتد بعد الى تلك الأساليب التى تكفل لنا العيش معا فى سلام وفى احترام متبادل ، وهمـا الشرطان الوحيدان اللذان يضمنان الحرية لنا جميعا . ان بلادنا هذه ، التى أسماها العالم « آرثر كومبتون » معملا للحيـاة الانسانية ، مـكان تعيش فيـه كل الاجناس والشعوب ، وتناضل فى سبيل تحقيق — أو مقاومة — كل المبادىء العميقة الخالدة للحيـاة العالمية .


الكاتبة الامريكية بيرل باك

اننا نواجه هذه المشكلات فى عالم ينتمى لكوكبنا وربما اتسع الآن كثيرا عما كان من قبل . وليس بوسعنا تاجيل الحاول ، فخلال بضع عشرات اخرى من السـنين ستعتورنا تغيرات أعظم بكثيـــر ، وسـنتوصل الى المزيد من المعـارف العلميـة ، والأفكار الجديدة التى ستنبثق من عصر نهضة جديد ، لن نستطيع تجاهله ، كما ان شعوب الشرق والغرب ستضطر الى نوع جديد من الاتصـال . ويجب ان نلجأ الى فكرة البعد الرابع لتساعدنا على ان نفهم ان كل شىء لا بد ان يسير فى الحال ، وفى نفس الزمان والمكان ، اذا كنا حريصـين على الا تربكنا متطلبات العصر الجـديد الضخمة وتشيع الاضطراب فى نفوسنا .

حقا ، انه لأمر حيوى ان نستعين بهذه الفـكرة حتى لا تفزعنا الفرص الهائلة المتاحـة لنا الآن ، وتغلبنـا على امرنا . ولقـد قيل كثيـرا ان

باستطاعتنا ان نجعل هذا العصر الجديد امجد عصور التاريخ البشري ، او اشدها دمارا . بوسعنا ان تقيم مدنية جديدة رائعة اذا كانت مدنية عالمية ، او باستطاعتنا ان نحطم انفسنا اذا ما حاولنا الحفاظ على مدنياتنا الصغيرة المنفصلة ، فليس بينها مدنية واحدة تصلح لمواجهة مطالب هذا الزمن . وحرية الاختيار مكفولة لنا . ولن نستطيع الفرار منها . فرفضنا الاختيار هو نفسه اختيار ، لقد وصلنا الآن الى مرحلة اصبح فيها الامتناع عن اتخاذ موقف عملا ايجابيا يعبر عن الرفض . فاذا لم نتجه ، بقوة وتعقل ، نحو مدنية عالمية واحدة ، فمعنى ذلك اننا نتجه نحو دمار العالم ، ولم يعد هناك سبيل للعودة الى السهول الفسيحة من هذا المرتفع الذى نقف عليه .

●

ماذا يجب على الفنان ان يصنع بهذا الموقف ؟

بادىء ذى بدء ، يجب ان يدرك انه خاضع لهذا الموقف ككل انسان آخر ، وانه لا خلاص له منه كذلك . فمهما حن الى العودة الى الضئيل ، والتافه ، الى أمان البيت والوطن كما عرفه دائما ، فانه لن يستطيع أن يفعل ، لا شك أنه سيكافح للعودة ككل الرجال والنساء الآخرين . وسوف ينظر وراءه بحنين كحنين زوجة « لوط » ، وبثقة مثل ثقتها ، ولكنه متى فعل أصبح تمثالا ، وليس تمثالا باقيا من البرونز أو الرخام ، بل من الملح ، يذوب ويتلاشى مع اول عاصفة . هذا الحنين الى العودة نلحظه فى كثير من الكتب والمسرحيات المعاصرة . واذكر ، كنموذج واضح على ذلك ، مسرحية عرضت خلال موسم (١٩٥٧) فى « برودواى » ، وكانت مسرحية لامعة لا يمكن نسيانها بقوتها الدرامية ، وهى « انظر وراءك بسخط » . ان الناس فى هذه المسرحية هم الناس الذين نراهم فى كل مكان حولنا ، خائفين ، يعذبهم الشك فى انفسهم ، ويستبد بهم الفزع والحيرة ، والسخط لأنه لم يعد سبيل للعودة الى الوادى . والمسرحية تنتهى الى أن هذا الحنين اليائس مستحيل التحقيق ، وتدعونا الى العودة الى الحياة الحيوانية ، حيث لا نحتاج الى التفكير ، وحيث نستطيع ان نغرق انفسنا فى الاشتهاء البسيط للطعام والمأوى والجنس . ورغم جمال المسرحية ، والبراعة التى كتبت ومثلت بها ، فهى عمل رجعى وعودة الى الوراء ، وهى تعتمد على مقدمات زائفة لأنه ليس هناك طريق ايجابي للعودة الى الوراء . فاذا نحن لم نجرؤ على الحياة ، فليس أمامنا سوى الموت . لذلك اعتقد ان هذه المسرحية ليست فنا صادقا ، كما انها ليست عمل فنان صادق .

ذلك ان الفنان اليوم لم يعد يكفيه ان يملك اداة رائعة من الصنعة المكتملة ، بل لابد ان يكون لديه شىء جدير بهذه الاداة يعبر عنه . والفن الصادق « كل شامل » ، لا يمكن أن نحكم عليه « بكيف » فقط ، بل كذلك بما عبر عنه . وعلى الفنان مسئولية ابدية لابد له من حملها . فالانسان العادى الذى لا يبين ، والذى لا يملك الوسيلة التى ينشر بها ظلام حالاته النفسية الى ابعد ممن يحيطون بشخصه ، لا يواجه مثل هذه المسئولية التى يواجهها الفنان ، وبصفة خاصة فى مثل هذه المسئولية التى يواجهها الفنان ، وبصفة خاصة فى مثل هذا العصر الذى نعيش فيه . فالفنان يملك القدرة على الافصاح والابانة ، وهذه القدرة هى فى نفس الوقت ذاته وقوته . ان مخاوفه الشخصية وأمراضه العصابية ، ومظاهر قلقه وفزعه وهزائمه وضعفه ، من الممكن ان تنتشر عن طريق كتبه ومسرحياته ، بل وموسيقاه أيضا ، الى ملايين من الناس الآخرين ، فتغذى مخاوفهم الخاصة ، ومظاهر ضعفهم ، وتضاعفها الى الدرجة التى تؤثر فى حياة العالم كله .

هل سنقوم بحمل هذه المسئولية ؟

ان كل فنان صادق يجب ان يواجهها . فلاشك ان الناس حين يكتشفون أن فنانيهم الذين يفسرون لهم الحياة قد ضللوهم، فان غضبهم سيكون عظيما

وقد يتخذ هذا الغضب اشكالا خطرة من الرقابة أو الكبت ، وضياع الحرية بصورة قد تجاوز الفنان الى ما هو أبعد منه بكثير . فالرقابة والكبت ليسا ، فى المقام الأول ، من صنع الطغيان ، كما نفترض فى يسر ، فهناك الانتقام ، أو فى أحسن الاحوال الدفاع ، وهو الوسيلة التى يحاول بها المخدوعون والغاضبون أن يحموا أنفسهم من أولئك الذين وضعوا ثقتهم فيهم ، من فنانيهم وانبيائهم ، اولئك الذين يعرفون ، أو المفروض انهم يعرفون . فكيف ينقذ الفنان نفسه ، وكيف يواجه مسئولية فنه ؟

اولا، يجب الا يتخذ نفسه موضوعا لاستطلاعاته . يجب الا يفترض انه أصدق نموذج للانسانية . فهو نتاج وراثات معينة ، لعله لم يكن ليختارها لو منح القدرة على الاختيار . ويجب عليه أيضا ان يواجه ازدواج الحياة ، وكذلك الحدود المفروضة عليه ، اذ من الممكن ان تسنح داخل هذه الحدود الفرصة ومن ثم الحرية . وهذه هى الدلالة الأساسية فى الطبيعيات الجديدة،وهو الشىء الذى تغير فى الكون بالنسبة لنا جميعا . ولنحاول ان نعبر عن ذلك من خلال مبدأ الشك المستخدم علم الطبيعة الكمية ، وقد قرره « هيزنبرج » فى وقت مبكر يرجع الى عام ١٩٢٧ ، حين قال ان فى كيان كل ذرة عنصرا غير محدد لا يمكن شرحه أو قياسه أو تقديره . فاذا كانت بعض العناصر تستجيب لقوانين معروفة

فهناك عناصر اخرى تتحرك – فيما يبدو – بحرية وبالمصادفة ، وبطريقة لا يمكن التنبؤ بها . وهكذا نجد أن عالم الطبيعة يستطيع أن يحدد سلوك الالكترونات اذا تعامل مع اعداد كبيرة منها ، ولكنه لا يستطيع ان يكشف عن الـكترون « مفرد » بأي وسيلة معروفة حتى الآن ، لان الوسائل التى يستخدمها لملاحظة سلوك هذا الالكترون تؤثر على مداره . وهذه الحقيقة ، كما قال العلماء ، « تهز الأساسين اللذين قام عليهما العلم القديم ، وهما السببية والحتمية .. وتثير جدلا جديدا حول وجود ارادة حرة للمادة ، فاذا كانت الاحداث الطبيعية غير محددة ولا يمكن التنبؤ بما سيقع منها مستقبلا ، فربما ترتب على ذلك ان ذلك الكم المجهول المسمى « العقل » قد يستطيع ، رغم ذلك ان يهدى مصير الانسان وسط كون متقلب حافل بقدر لا نهائى من الاحتمالات غير المؤكدة » . (عن كتاب « الكون والدكتور اينشتين » للينكولن باريت) .

بناء على ذلك يجب الا يسمح الفنان لنفسه بالتأثر بشخصيته الخاصة ووراثته ، ولا ان يتأثر بالموجات النفسية العامة الشائعة حتما فى زمن كهذا . لا يجب ان يسمح لنفسه بترف الفزع ، او التأزم ، او اليأس ، لا لشيء الا لان الآخرين فزعون ، بل يجب ان يقف وحيدا كما وقف الفنانون دائما وحيدين ويجب ان يبحث ، كما بحث الفنانون دائما ، عن الفلسفة الصادقة المعبرة عن ميدان موحد ، حيث عناصر الحياة والنماء يحتويها أمل لا يخبو . وينبغى الا يكف عن تأكيد ايمانه بالأمل الذى لا يخبو ، وهو مقدمة الايمان بالانسانية نفسها . ولنتذكر ان الجنس البشرى كان يواجه دائما الآفاق الجديدة بخوف مبدئى . ومن واجبات الفنان ان يخطو الى خارج الخوف ، حتى يستطيع الآخرون ان يتبعوه الى العالم المتسع الآفاق .

●

ما الذى يدعونا الى الأمل ؟ او حتى الايمان ؟

ان منطق العقل عند الفنان شديد الحساسية شأنه عند العالم . والفنان ليس طفلا ، اذا آمن فليس لانه يريد ان يؤمن ، بل يجب ان يؤمن لانه يعرف .

من اين يحصل الفنان على معارفه ؟

اولا : لديه استطلاعاته . وباعتبارى فنانا يجب ان اميز بوضوح تام بين الاستطلاعات والتقريرات ، وان احاول وضع عملى الفنى على اساس من الاستطلاعات التى اثبتها العلم ، وهى الاستطلاعات العامة بالنسبة لكل مادة حية وطاقة ، ولكل تغير ونمو . ان العدوين الوحيدين لأفراد الجنس البشرى هما الجهل والفقر ، ومن السهل التغلب على هذين العدوين اذا ادركنا انهما عدوان مشتركان بالنسبة للجنس البشرى كله . والفنان لا يستطيع ان يقدم لنا تقريرات يوضح بها كيف نتغلب على هذين العدوين . فهناك طرق كثيرة للتغلب على الأعداء المشتركة ، فلنلجأ اليها كلها . ومنذ أيام قليلة قال لى آرثر كومبتون :

« ان قوى الطاقة الذرية يجب ان تتطور بأسلوب سليم من اجل منفعة البشرية ، وليس من أجل دمارها . ويجب أن تتفق الأمم على هدف مشترك فلم يعد مما يشعر بالأمان ان تضع احدى الأمم مصالحها الخاصة فوق مصالح اية امة اخرى »

وها هو مارتن لوثر كنج ابن مونتجومرى بالباما ، يتحدث عن أبناء طائفته فيستشهد بكلمات ناصر المصرى : « نحن مستعدون للتضحية بمستقبلنا الاقتصادى ، ولكننا مصرون على أن يعترف بنا كآدميين » .

وختم آرثر كومبتون حديثه بقوله :

« ولذلك فهدفنا لا يمكن أن يكون غير تقدم كل الرجال والنساء . فليستقر عزمنا على ان نقدم كل ما نستطيع لمساعدة كل كائن بشرى على ان ينمو الى اقصى قدر يتيحه له تكوينه ، وان نفعل الشيء نفسه لكل الامم الاخرى التى تنضم لهذه السياسة . على ان نتيح فى الوقت نفسه الحرية الكاملة للامم الاخرى كى تنهج « اساليبها » الخاصة ، مهما كانت مختلفة عن اسلوبنا . وافضل مقياس لقيمة هذه الاساليب هو ، ببساطه ، رفاهية الشعب » .

هذه هى الاستطلاعات اذن : ان نؤكد الحياة لا الموت . وكل ما يسهم فى الحياة ويضيف اليها هو مادة الفنان . اما الموت فهو النظر الى الوراء . الحياة ان نقبل ، بل نرحب ، بهذا المستوى الرفيع غير المحدود الذى بلغناه ، وهذا المكان الجديد الرائع ، والمستقبل الهائل ، الذى ينبغى ان نستمتع به ، وباستطاعتنا ان نفعل ، اذا لم نفزع .

من واجب الفنان الكاتب ان يستخدم النتائج التى توصل اليها العلماء . وان يلقى عليها الضوء فى مسرحيات وروايات وقصص ، حتى يتخلص الناس من الفزع . فالكون الذى يكتشفه العلماء لا يدفعنا الى اليأس ، بل الى اشد ألوان التفاؤل « ضراوة » . وانا استخدم كلمة « ضراوة » وانا مدركة ومقدرة ان اى حالم لا يستطيع ان يحلم احلاما اعظم ولا اقوى خيالا مما اصبحنا الان نتقبله كاحتمالات متوقعة . والفنان يصبح مزيفا للحقيقة حين يمضى فى تصوير ارتدادات أولئك الذين يجهلون الحقائق التى يكشفها العلم لنا . والفنان

قبل كل شيء ، يجب الا يكون جاهلا — والا خان وجوده نفسه .

●

ماذا لدى الفنان ليساعده على تحقيق فنه ؟

ان الفنان لانه انسان هو الآخر ، فهو معرض كالآخرين لحالاته النفسية الخاصة ، لحالات مرحه ومرضه . ولعله معرض اكثر من غيره لفقدان الاتزان ، ولكم قاسينا ، مضطرين ، من اضطراب الفنانين ، وترددهم على المحللين النفسيين ، ومن عاداتهم المتصلة فى ادمان الخمر ، وتعاطى المخدرات ! وكل ما استطيع قوله هو ان الفنان اذا كان ناضجا فلابد أن يكون منظما ايضا ، اىانه يطبق على وجوده احساسه بالشكل ، فاذا لم يستطع الفنان تنظيم نفسه فهو غير جدير بموهبته .

ومع ذلك فالفنان انسان ، ويجب أن يجد الراحة والثقة . فأين يستطيع الفنان أن يجد هذه الراحة ؟

لقد تعرضنا لثلاث هزات عنيفة تستوجب اليقظة ، أولاها خلق القنبلة الذرية واستخدامها . وقد كانت اليقظة هنا اخلاقية . فلم نكن نعلم حتى صنعت هذه القنبلة وألقيت ، أننا قادرون على مثل هذه القوة والقسوة . واذا كان قد أصبح من المسلم به ، فيما اظن ، أن استخدام القنبلة كان ضروريا فى مثل تلك الظروف ، فان هذا لا يمنع أن الجنس البشرى كان مسئولا مع ذلك عن تلك الظروف ، وبصفة خاصة أولئك الذين ينتسبون تاريخيا الى الديانة المسيحية ، والى التقاليد التى تقضى باحترام الفرد والنظر اليه نظرة انسانية . ورغم ذلك فقد القينا القنبلة . واذا كان ذلك قد أصبح الآن مجرد حادث ، فان تأثيرات ذلك التصرف لا يمكن أن تزول بصورة نهائية . فذات يوم ، وخلال دقائق قليلة ، انكشفنا أمام أنفسنا ، فاذا بنا اناس قادرون على التوصل الى قوة مفزعة ، والى قسوة لاحد لها . واجتماع القوة الى القسوة شيء تخشاه الشعوب جميعا . والنتيجة اننا لم نفقد ثقة الآخرين فحسب بل اصبحنا كذلك لا نثق بانفسنا .

وتمثلت اليقظة التالية فى ظهور « سبوتنيك » . وكانت اليقظة فى هذه الحالة فكرية . ما هذا — نحن الأذكى ، والاكثر تقدما فى العلم والحرفية الفنية ، تتفوق علينا امة تحكمها مجموعة من ابناء الفلاحين ؟ لقد كان الكشف هنا صدمة اشد من القنبلة الذرية نفسها ، وسيكون له تأثير ثورى على ثقافتنا . وعلينا ان نهتم اكثر بالا تقضى هذه الثورة على المبادىء الأساسية للديمقراطية التى تقوم عليها جمهوريتنا .

اما اليقظة الثالثة فاقرب عهدا . فقد حدثت حينما ذهب نائب رئيس جمهوريتنا الى امريكا الجنوبية فيما اسموه بعثة النوايا الطيبة ، فراى هناك كل شيء الا النوايا الطيبة ، من جانب نسبة هائلة من شعوب بعض الدول هناك ، وبصورة لم تكن متوقعة ، وقد حذرنا مستر نيكسون نفسه بحكمة من التهاون فى النظر الى هذه الهجمات على أعتبار أنها من وحى الشيوعيين ، وقال انها كانت نتيجة لسخط أعمق بكثير مما يستطيع الشيوعيون اثارته . وكانت هذه اليقظة بين أفراد شعبنا ذات صبغة عاطفية . فقد جرحت كرامتنا جرحا عميقا .. لماذا لا يحبنا هؤلاء الناس ، وهم اقرب جيراننا الينا ؟ واخذنا نسأل انفسنا ببراءة : ماذا فعلنا ؟ الم نساعد كل هذه الشعوب بالمال والهدايا ؟ فليكن ولكن لنتذكر ان الجهل لايمكن ان يسمى براءة ، وان الانسحاب الى العطف على النفس هو فى حقيقة الأمر انسحاب الى وادى الماضى الذى لم يعد له وجود . ولذلك فلابد من ان نراجع خططنا ، لا السياسية فحسب ، ولكن الاجتماعية والأخلاقية ايضا .

وقيمة ذلك كله بالنسبة للفنان أنه اصبحت لديه اليوم مادة لفنه تتمثل فى شعوب متيقظة تنتظر . ومسئوليته هى ان يفسرها ، وأن يعتمد فى تفسيره على استطلاعاته التى لها حرمتها . اما التقريرات المستخلصة من هذه الاستطلاعات فسيصبح عليهم هم ان يضعوها لانفسهم بأنفسهم بعد ذلك .

●

ولا استطيع ان اختم هذه الملاحظات دون أن افكر ولو للحظة فى آسيا ، التى غذت بلادها وشعوبها شبابى وطفولتى ، وبين ربوعها بلغت نضجى . لقد كان للعلوم الطبيعية علينا آثار ثورية حقا ، ولكن آثارها على شعوب آسيا ستكون تغييرا شاملا لثقافتها . فنحن فى الغرب قد الفنا النظرة العلمية وتصور الحقيقة القائمة على التجربة المادية الواقعية اكثر من تلك الحقيقة القائمة على الفلسفة . وعكس ذلك هو الصحيح فى آسيا . فحقائقهم لا ترتبط بالواقع الا باوهى الصلات ، او لا ترتبط به بالمرة . فالحقيقة بالنسبة للاسيوى كامنة فى الفلسفة والأخلاق .

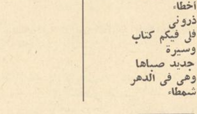
ومع ذلك فشعوب آسيا لديها شيء صادق وعميق تسهم به فى ميدان العلاقات الانسانية الموحدة . ففى الفلسفة والأخلاق حقيقة روحية عميقة ، وبصفة خاصة حينما تنبعث ، كما هو الحال لديهم فى آسيا من خبرة طويلة بتعقد النفس والعلاقات الانسانية . والاستطلاعات التى يقيم عليها الفنان عمله يجب ان تشمل الانسانية ، وتشملها ككل واحد .

ان الفنان والعالم يشتركان فى اشياء كثيرة . انهما شديدا الاعتزاز باستقلالهما . ويشتركان فى العقل الخلاق ، والرغبة الملحة الخالدة فى الاستكشاف والمعرفة . ولعل الفنان يتقدم خطوة ابعد ، لأن هذه الرغبة لديه تمتد كذلك الى الفهم ، ومتى فهم ، بدأ يفسر الانسانية ، يفسرها حتى لنفسها .

أصالة التعبير الشعري

عند العقاد

بقلم : عبد الفتاح الديدى



عرفت انتظار الموت
اما منية
وطول انتظار
فهو للقصد
أخطاء
ذروني
فلى فيكم كتاب
وسيرة
جديد صباها
وهى فى الدهر
شمطاء

كتب العقاد هذه الكلمات الشعرية على لسان الشاعر الفيلسوف أبى العلاء المعرى • وكأنما ارتسمت هذه الألفاظ شعراً فى قلب العقاد قبل أن ينطق بها فى قصيدته • اذ تكاد تقطر التعابير فيها شاعرية •

واود أن أكرر أن أهم ما فى العقاد هو شاعريته • تكاد تلمس شاعريته فى كل تعبير • ولا يأتى شعر العقاد كصدى لنظرية معينة فى الشعر •

ليست أشعار العقاد تطبيقا مذهبيا لأساس نظرى فى الشعر • فالشعر أولا وقبل كل شىء شعر • أما النظريات فشىء وقتى يأتى ويروح وفقا للمطالب الفكرية فى كل عصر •

وعلى ذلك فأهم شىء بالنسبة الى الشاعر أن يدخل أشعاره أولا فى دائرة الشعر • وهذا هو ما أردنا دائما أن نقوله لأصحاب الاتجاهات الشعرية • فليس المهم أن توجد نظرية تساند العمل الشعرى • بل المهم هو الشاعرية ذاتها الغنية عن أى نظرية • ولذلك نطالب الشاعر أولا بالشعر وقلما نطالبه بالنظرية المفسرة أو الشرح التفسيرى • لأن الشرح التفسيرى يتغير من وقت لآخر • أما الشعر ذاته فباق •

ولذلك اذا رجعت الى دواوين الشعر فى الماضى فلن تقرأ سوى ماتعارفت بينك وبين نفسك على أنه شعر • ومهما أفرط النقاد فى تقدير شاعر وتفضيله على سواه حين كان ذلك الشاعر حيا يرزق بين الناس فلن يبقى من كل كلام النقاد أثر فى ذهنك وستعود لتقرأ ما ثبت قدماه فى الشعر من التعابير . وقد نخضع لآثار نظريات نقدية موقوتة ولكن مصيرنا الى التفتح والتقدم عن طريق اللفتة الموقظة الموحية بالآفاق السليمة •

هذا التعبير مثلا « عرفت انتظار الموت » تعبير شاعرى فى حد ذاته • ولا قيمة للنظرية التفسيرية اذا جاءت مؤيدة أو معارضة بعد ذلك للتركيب • والمهم أصلا هو أنه أثبت جدارته ولم يبـق الا أن تعينني النظرية على زيادة التذوق • ولا أدرى مقدما من أين تنسكب الشاعرية فى هذا التعبير • فهذا هو موضوع بحثنا الآن • ولكن لعلى لو قرأت هذه العبارة وسط ألف تعبير نثرى لنفذت شاعرية هذا التعبير وحدها فىالحال الى قلبى. .عرفت انتظار الموت •• عن المعرى على لسان العقاد •

●

وكان مايدهشنى دائما فىالعقاد شاعريته التى تنبعث تلقائيا منالتعبير ذاته . ليسلدىالعقادتعبير شعرى واحد مأخوذ عن أحد السابقين أو المعاصرين من الشعراء . وكان العقاد ناقدا الى جانب قوله الشعر، فاعانه ذلك مثلما أعان بودلير علىاستكمال أدواته الشعرية • غير أن ألف ناقد كالعقاد ماكان يغنى غناء شاعرية التعبير الصـادرة من أعمـاق التكوين اللغوى عنده • وأقول التـكوين لأننى لم أشعر قط فى تعبيراته بالتراكيب • وهنا فى هذه النقطة بالذات تحققت شاعريته وتحققت ثورته على كل شعر قائم على التراكيب• فلا يوجد لدى العقـاد سوى تكوين يتفجر بالشاعرية المتطورة المبنية على عضوية الصياغة وعلى بساطة النطق الشعرى •

وعرف الجرجانى التكوين بأنه ايجاد شىء مسبوق بالمادة • ومادة الشعر وألفاظه ومعانيه متوفرة لايتم لها الايجاد والخلق الا بالتكوين • ذلك أن الايجاد والخلق لايتوفران للشىء الا بابداع يثبت على قدميه ازاء مادة تسبقهما • وبهذا يتميز التكوين بخاصة فى مجال الشعر .

وعند العقاد تكوين عضوى حى فى باطن المعنى ذاته . ولذلك يندر ان يتابع احساسا واحدا. بل تحتشد أحاسيسه بكل المتناقضات الجدلية فى غير تكلف وفى غير اعتذار معا • وسبق أن وجه اليه بعض النقاد جملة ملاحظات مؤداها أنه يرى الليل طويلا أحيانا فى أشعاره وأحيانا أخرى قصيرا يمضى كلمح البصر • وقال العقـاد ردا عليهم أنه أحس بليلة طويلة فعلا كأنها الابد وبليلة اخرى قصيرة، قصيرة كأنها بضع لحظات. وشعر العقاد بأن بعض الأحاسيس لاتكون من نوع بقية أنواع الاحساس • فكتب فى مقدمة ديوانه بعد الأعاصير يقـول ان الاحساس طبقات وليس بطبقة واحدة بين جميع الناس • وكل طبقة من هـذه الطبقـات لغز مغلق بالنسبة الى من يقفون دونها ولا يرتفعون اليها •

●

وصعد العقاد الى قمـة الاحسـاس الجدلى حين رفض كل ما قيل عن الحب من قبل وحدده تحديدا جديدا ينطبق عليه تعريف التكوين بأنه ايجاد شىء مسبوق بالمادة حين قال :

ما الحب
روح واحد
فى جسدى معتنقين
الحب روحان
سرى كلاهما
فى الجسدين
ماانتهيا
من صحبة
أو فرقة
طرفة عين

واجتمع النقيضـان فى احسـاسه وانتفضـا كلحظتى جدل عنيف فاستسلم لقسوة تضادهما فى صورة قبول للدنيا :

الى الدنيا
الى الدير
وان كانا
نقيضين
ففى الدنيا
وفى الدير
حجاب
حائل بينى
. . . . . .
الى الدنيا
اذن
لا بارك الخلاق
فى الدنيا
ضريح
ما طوى المحبـــوب
ميتا كان
أو حيا .

وليس الجمال متوقفا على الاعجاب الشخصى أو على الشعور المتعلق بمصدر الافتتان . وسبب ذلك أن الجمال قيمة موضوعية . وأراد العقاد أن يعبر عن كون الجميل جميلا بغض النظر عن رؤيته أو عدم رؤيته جميلا .. أراد أن يقول أن الجميل يظل جميلا ولو ابتعدت عيون الاعجاب والهيام فنطق بهذا التعبير :

يظل الحسن
فى المعشوق حسنا
وان حسرت
لحاظ المستهام

ولم يكن ممكنا ان يتجمع التعبير على هذا النحو ما لم تكن الشـــاعرية قرينة التعبير ذاته عنـــد الشاعر .

ولـكن لماذا تطفر الشـاعرية على هذا النحو من تعبيره ؟ لماذا كان كلام العقـاد شعرا بغير تبرير شعرى ؟

أحب أولا أن أقول مع العقاد فى أحد أشعاره :
كم آية فى الكون أخفى من خفيات الضمير !!

فليس هنـاك تعليل كاف مهمـا تـكن الأصول النظرية أو الشروح التفسيرية التى يعتمد عليها . ولن نأتى بجديد هنا اذا قلنا حسبه تعبيره .. غير أنه لاشك فى امكان التوضيح لأسس هذه الشاعرية بحال ما . ليس من الصعب ان نفطن الى دقـة ورفاهة هذه الشاعرية فى انسيابها المتألق بين أى لون من الكلام الفنى .

ونستطيع أن نستخدم هنـا المنهج الناسلى فى الصعود الى بشائر هذه الشاعرية عند العقاد فى أولى لمساتها . فذلك يعيننا على التغلغل فى أسرار التكوين الشعرى عند العقاد ويكشف لنا عن القوى البرعمية لشاعريته وشـــياتها المتفتحة . ولهـذا سنقصر كلامنا فى بحثنا هذا على مرحلة الجزء الأول من الديوان الذى جمع قصائده من سن الثالثة عشرة الى السادسة والعشرين .

ونستطيع من ناحية أخرى أن نرى بوادر تمكن العقاد من هذه الشاعرية فنلمس فيهـــا غبطتـه باكتشافهـــا فى قلمه وفى تعبيره . فرح العقـاد بشاعريته تتفتح فى تعـــابيره كمـــا يفرح الطفل باللعبة الثمينة . وتناولها من ثم تناول الحريص المبهور وأمسك بها امساك المعتز الفخور . ونستطيع أن نفطن الى أسرار هذه الشـــاعرية ونحن بمعرض التعرف على بذورها الأولى .

يقول العقاد فى قصيدته عن الشتاء فى اسوان يصف مايشهده فى النيل :

المـاء
فاض على الجنادل
والسواحل والصخور
خلجانه
تنساب كالحيات
مابين الصخور
متسابقات
كالسوابق
فى مجال مستدير



والنيل مصطفق
كمن قد هزه
فرط السرور
متدفع الأمواج
ترقص وفق توقيع الخرير
وترى الزوارق
كالبواشق
حوما أو كالنسور
قد حار فيها العنصران
الريح
والماء القـــدير
والشمس شاخصة تكاد تنوء
من جهد المسير
فضفاضة الأذيال
تخطر كالعروس الى السرير
وكأنها فوق الذرى
فوق الجزائر والبرور
حسناء ترقب قادما
فى النيل من أعلى القصور
وعلى الروابى والهياكل
مسحة الشفق الأخير

لايستطيع قارىء هذا الشعر أن يكتم رنين شاعريته فى قلبه . وقد نقول مثلا عنهذا الشعر انه يحمل مبدئيا كل مشاعر الوجدان المرهف ازاء مشهد من مشاهد الطبيعة الســاحرة · غير أن المشهد ليس هو القصيدة · لأن القصيدة عمل فنى قرين للفن الذى أسبغته الطبيعة على مشهدها · فليس فى الطبيعة مايبعث على الانبهار فى القصيدة لأنها تعبير عن مشهدها · بل القصيدة من تلقاء نفسها غير متوقفة على المشهد وغير مستندة الى الجمـال الطبيعى · وهذا هو الفـرق بين نمط الوصف العقادى وأنماط الوصــف الأخرى التى لا تماثله .

فها هنا تخلق شاعرية التعبير ذاتها الموضوع · وهى التى تخلق دقة الوصف أيضا وتسكب من ثم روح الفن فى الألفاظ · وكان العقاد حريصا منذ مطلع شبابه المبكر على مبدأ التعبير الوصفى الدقيق المتكامل فى أدائه للمشهد المرئى · وامتدت به هذه العادة فى صناعة الشعر الى آخر أيامه . واعتاد العقاد أن يمتدح القصيدة لأدائها الوصفى المتكامل الذى يشبه اللوحة التصــويرية · وحرص طول حياته على أن يؤدى شعره الأوصاف بأكملها وبدقة وأمانة · وتوخى أن تأتى تصـــويراته مطابقة للموضوع الشعرى ·

●

وظن العقــاد وظن الذين تابعوا دروســـه التى اعتاد أن يلقيها فى ندواته لشرح براعة ابن الرومى فى الوصف أنه ـ أى العقــاد ـ حريص على نقل صورة حية للمشهد · فالحق أن الشاعرية هى التى كانت وراء هذه الحاسة الوصفية وهى التى كانت تهيب به أن ينفذ الى طبائع الأشياء فيروى انطباعاتها كما يروى الأحداث والوقائع · ولا ينبغى أن ننخدع فى حاسة الوصف عند العقاد وتقديره هو نفسه لها · فليست حاسة الوصف عنده حاســة قائمة بذاتها وانما تعبير أصيل عن شاعريته ·

والشاعرية أيضا ـ لا حاسة الوصــف ـ هى مصدر اعجاب العقاد بشعر ابن الرومى . ويخيل الى من يسمع كلام العقاد عن ابن الرومى أن حاسة الوصف عنده هى سر هذا الاعجاب · ولكن الواقع أن اعجاب العقاد بابن الرومى مصدره شاعرية هذا الأخير النابضة بالحياة · فكان اعجاب العقاد به بجامع الشاعرية بين الرجلين .

فالشاعرية اذن هى المصـــدر الحقيقى لاعجاب العقاد بشعر ابن الرومى · وكانت الشاعرية عنـد ابـن الرومى قرينــة الغربة والاغتراب · ذلك أن غربته الأصيلة كانت تنطبع على المرئيات فيسبك وصفها امعانا فى ألفتها وتوثيقا لاحاسيسه بها ·

كان ابن الرومى شاعرا فى رأى العقــاد لتميز حاسة الوصف عنده · وكان العقاد نفســه يهيم بالوصف الى درجة الافتتــان · غير أن مصـــدر

الوصف عند ابن الرومى وسر ابداعه فى طى المشاهد فى صورة كلمات وتعابير هو اغترابه الأصيل • ووقعت غربة العقاد منذ مطلع حياته على عناصرها المشابهة فى شعر ابن الرومى • التقت غربة العقاد بغربة ابن الرومى وتقابلت عناصرها فى صناعة الشعر عندهما • ومن ثم أخذ العقاد ينهال اعجابا بالشاعرية الفريدة فى ألفاظ ابن الرومى ومعانيه •

والحقيقة ان كليهما غريب استل قلمه ليقترب من الطبيعة الموحشة من حوله وليعطيها الشكل النهائى الذى يثبتها كجزء من عالمه • أراد العقاد أن يشعر بامتلاك ناصية كل مايقوم حوله فجعل المشاهد مادة موضوعية لقصائده • أراد أن يسبغ على الأشياء قانونه وطبيعته حتى تصبح جزءا من عالمه • وكما أقدم العلماء على الوصف التفصيلى الدقيق لقوانين المادة وخصائصها كى تقل غربة الانسان فى الوجود ويجد الناس عناصر الفة بينهم وبين الطبيعة •• كذلك انخرط العقاد فى سلك الشعراء الوصافين ليبعد الغربة عن قلبه وينفض عن نفسه أسباب عزلته ويحيل الطبيعة الى شىء أليف محبب •

•

ولاشك أن الغرض الأساسى عند العقاد جمالى ولا شك أن قدرته على اللمسات التعبيرية تخضع لمقومات أساسية فى نفسه • ولا شك أيضا أن انحيازه الى جانب التحليل النفسى فى تقدير القصيدة الشعرية ناتج عن عدم تعرفه هو نفسه على المصدر الحقيقى الذى تنبض به شاعريته • كان العقاد فى حيرة لأنه لم يستطع أن يكتشف عناصر شاعريته فى غربته الحقيقية بين كل ماكان يقع عليه ناظره من مرئيات • ولكن لعله فطن الى سرها الصحيح دون أن يقوى على التغنى بها لتعارضها مع الكبرياء الماثلة فى شخصيته •

فالغربة هى التى دفعت العقاد الى الكتابة عن سير الشخصيات والتراجم استئناسا بعالم الناس وبعقول الآخرين • وهى التى أدت به الى مشاركة الجماهير وعيها السياسى • وهى التى خاطبت الأذهان والأذواق عن طريق وجدانه الشعرى •

والغربة قاسم مشترك لدى ابن الرومى ولدى العقاد • ولا شك أن الوصف الفنى الذى ظهر فى قصيدته السالفة ، كان اهم عنصر فى قصيدته • ولكن الاهم فى الواقع من كل شىء هو تعبيره • فما من تعبير غير شعرى فى هذه القصيدة • وأظهر مافيها أن العقاد لم يكن فيها فرحا من وراء أوصافه بسبب سهولة النظم المبكرة فى يده ولكن بسبب طفرة الشاعرية من وجدانه كما يطفر النبع وسط النبت المخضر •



وقول العقاد : هزه فرط السرور وترقص وفق توقيع الخرير وحار فيها العنصران وحسناء ترقب قادما ومسحة الشفق الأخير وترى الزوارق كالبواشق (وهى جمع باشق أى أصغر الجوارح) ••• كل هذه التعبيرات لم تكن فى حاجة لأن توضع فى قصيدة كى تزخر بهذه الشاعرية النادرة • فالعقاد مثل الشاعر الانجليزى بيتس لايستخدم الأفكار الشعرية كعنصر فنى وانما يحيلها هى نفسها الى موضوعه الشعرى •

واذا عرفنا أن هذه القصيدة ظهرت سنة ١٩١٦ ضمن قصائد الجزء الأول من ديوانه كان هذا كفيلا باقناعنا أن الشعور بالغربة اقترن بشاعرية العقاد منذ مطلع حياته • وأفلت معنى الغربة فى قصائده مرات كثيرة فى ذلك الوقت نفسه • فقال فى ليلة الاربعاء :

بلد ماتحجب الجو عنه
الا ناب عنه
الصفاء فى الدأماء
كل من ينتحى حماه
غريب عنه
حتى ما فيه من غرباء
••••••



وقال فى قصيدة له عن الميناء تحت عنوان فرضة البحر :

قطب السفين وقبلة الربان
ياليت نورك نافع وجدانى
يدوى الخضم ويستبين شعاعه
كالبرق بين المرعد المرنان
كمطارح الأفكار
فى لجج على لجج
من الشبهات والأشجان
تهدين
والنجم المغرب حائر
لايستطيع هداية الحيران

وخذ مثلا آخر لاستشعاره العزلة فى انس الوجود :

على أنها
ان عطل الأنس سوحها
وساموا جنابيها
القطيعة والهجرا
فللنيل فيها حيث سار
مناسك
يطيف بها جهرا
ويعمرها سرا
جلال تحاماه الخراب
مهابة
فاشأم منه
من يريد به نكرا .
......

ونجد معنى استئناس الطبيعة فى وظيفة الشاعر كما يصفها العقاد فى قصيدته النونية التى عارض بهــا نونية ابن الرومى فى ديوانه الاول وأهداها روحه حيث يذكر صراحة نجاته من الغربة بالهروب الى شعره :

انى ألوذ بشعرى
حين يطرقنى
من الطوارق
نزال وضيفان
ما أحقر العيش
عيشا لاتزينه عين الخيال
ولا يحليه حسبان
الشعر من نفس الرحمن مقتبس

والشاعر الفذ
بين الناس رحمن
يظل ينطف من ماء الحياة ندى
على الجماد
فيزكو فيه ريعان
فما يزال
لراويه وقائله
من الخلائق سمار
وخلصان
يقنو المودة
مما لاحياة له
اذا جفاه من الاحياء خوان
ويحسب النجم
الحاظا تساهره
والودق يبكيه
دمع منه هتان
. . . . . .

وبهذا كله اردنا ان نعطى بعض امثلة لدلالة الغربة فى شعر العقاد المبكر لا لمجرد اثبات أنه كان يشعر فى وجوده بوحشة عميقة تمزق وجدانه ولكن لكى نستطلع جذور أعماله الوصفية فى الشعر ابتداء منها . وليست هذه بمثابة العناصر الشعرية لأعماله وقصائده ولكنها استحالت الى موضوعه الشعرى الدائم . حاول العقاد أن يسبغ أوصافه على الأشياء كي يكسبها معنى الطبيعة بالنسبة الى عالمه الشعرى أو لكى يحيلها الى مظاهر مستأنسة مألوفة . الوصف هو السلاح الذى اعتاد أن يقصم به العقاد مظاهر الاغتراب فى الوجود سواء كان وصفا نفسيا ينفذ به الى عالم الآخرين أو وصفا طبيعيا يطبع الطبيعة بطابعه .

ولا أدرى ما اذا كانت طبيعة المغالاة تنحرف بالأداة المبدعة الى حيث تصبح أداة حرفية . ولكننى متأكد من شيء واحد فقط ازاء هذه الظاهرة فى فن العقاد . لقد نبتت شاعريته أصلا مع الوصف كأداة لحجب وحشة الموجودات ووحشة الطبيعة من حوله وكوسيلة لقطع عزلته وغربته الكامنة فى أعماقه . وحين سلكت هذه الأصالة سبيلها الى مجمل النظرية الشعرية لتصبح قاعدة ذهبية فى معترك التفكير النقدى فقدت الكثير من وهجها الأول الخلاق وانضافت الى بقية المبادىء النظرية . ولكن هذا لم يمنع ان يظل سر شاعرية العقاد أعمق من ان تكشفه الصناعة الفنية المذهبية . لأن العقاد شأنه شأن هيلدرلين يرى الشعر فى مهمة الشاعر ذاته وفى كنه وجوده وفى طابع احساسه الجدلى .. ولأن الشعر لاتبرره النظرية بقدر مايبرره فعلا أنه شعر .



تولستوى ومشكلة الموت

بقلم جورج سالم



لدى ((تولستوى)) فضلة من الوقت والجهد والفراغ يصرفها فى البحث فى مشكلة الموت والتفكير بها ، وهو الذى كانت حياته مقسمة موزعة بين الاقبال على مباهج الحياة ومتعها ، والعناية بالفلاحين واصلاح شانهم وتعليمهم ، ونشر المبادىء الاخلاقية والاجتماعية فى صفوف الشعب ؟؟

ومع هذا فقد خص تولستوى الموت ببعض من تاملاته وآثاره الادبية ، وافرد لهذا الموضوع الخطير فى التفكير الانسانى صفحات عرض فيها رأيه فى الموت ووجهة نظره فى هذه المشكلة الهامة التى لا تنى تبرز معضلة من اعمق المعضلات وأدقها واصعبها على الحل والفهم والتحليل . فظلت تستوقف امامها الادباء والمفكرون واللاهوتيون يحاولون النفاذ الى سرها الرهيب، جاهدين فى معرفة معنى هذه التجربة وعلاقتها بالحياة والزمان والابدية وسائر المشكلات الانسانية وقد اتخذت هذه التجربة عندهم معانى عديدة مختلفة متناقضة ، ولكن مهما يكن من أمر فانهم جميعا مصطلحون على أن الحياة الانسانية فانيــة ، وان الانسان هو الكائن الوحيد على ظهر البسيطة الذى يعرف انه مائت ، وان حياته نسيج ، لحمته العدم والفناء ، كما يقول أبو العتاهية :

بين عينى كل حى	علم الموت يلوح
نحن فى غفلة والمو	ت يغدو ويروح

بيد أن الناس قلما يفكرون فى ذلك ، تناسيا منهم لهذه المشكلة واغفالا لها ، أو يأسا من الوصول الى حل نهائى فيها ، على حد قول المتنبى :

ومن تفكر فى الدنيا وبهجتها
أقامه الفكر بين العجز والتعب

وفى هذا المعنى نفسه كتب بسكال فى ((الأفكار)) يقول : ((ان الناس ، اذ لم يستطيعوا أن يتغلبوا على الموت والبؤس والجهل، قد قرروا ، لكى يعيشوا سعداء ، الا يفكروا فيها على الاطلاق .))

ولكن طائفة من هؤلاء الناس الذين يتحدث عنهم بسكال لا يتاح لها أو لا تستطيع أن تهمل التفكير فى هذه المواضيع ، فهى ، لما منحت من رهافة فى الحس ، ودقة فى الشعور ، وعمق فى التفكير ، أو لأن الحجاب الذى يفصلها عن الطبيعة وعن شعورها الخاص ــ والتعبير هنا لبرجسون ــ رقيق دقيق بل يكاد يكون شفافا ، شديدة التاثر ، وتاثرها بهذه المشكلة أدق ، وتحسسها لها أقسى وأعنف .

وكان تولستوى واحدا من تلك الطائفة من الادباء والمفكرين الذين شغلتهم مشكلة الموت وحاولوا دون جدوى ، الوصول الى معناها ، فهو لم يكن ليرضى أن تكون النفس راضية مطمئنة ، راكدة راكنة ، بل كان يقلقه التفكير ويضنيه البحث والتنقيب ، وقد كتب فى احدى رسائله : ((ان الطمانينة هى آية على سوء طوية النفس .))

ولا بد لنا قبل أن ندرس او نحلل القصص التى تحدث فيها تولستوى عن الموت من أن نقف وقفة قصيرة عند احداث الموت التى مر بها تولستوى فى حياته الطويلة . وأول ما تطالعنا به حياة تولستوى فى هذا الصدد ، هو موت امه ، ولم يكن قد تجاوز الشهر الثامن عشر من عمره ، ثم موت ابيه وهو فى التاسعة ، ولقد كان ثمة خوف دائم يسيطر على حياته كلها ، فهو رغم بنيته القوية وصحته الصلبة ، كان يشعر نحو الموت ، على حد تعبيره ، بنوع من الفزع الطفولى . ولعل السل ، وهو المرض المتوارث فى اسرته ، المعروف عندها ، كان يضاعف خوفه ، فقد مات به اخوه (ميتنكا) ، ولقد اتيح لتولستوى أن يرى اخاه قبل موته بثلاثة اسابيع ، وظلت

ذاكرته محتفظة بتينك العينين ، تينك العينين الواسعتين الرزينتين اللتين بدتا له وقد ارتسم فيهما تعبير غريب عن التساؤل ، كما شهد كذلك موت آخيه الثانى (نيكولنكا) الذى صاحبه الى فرنسا ابان مرضه ، وهناك سهر عليه باستمرار ، وفى ذات ليلة بينما كان (نيكولنكا) نائما ، فتح عينيه فجأة وتمتم : « ما هـذا ؟ » ثم أغفى الى الأبد فامتلأت نفس تولستوى فزعا وخوفا وكتب فى اعترافاته يقول : « سنستيقظ نحن أيضا ذات يوم فنقول بخوف : « ما هذا » . وظل هذا السؤال يشغل تولستوى حتى آخر حياته . ما الموت ؟ أهو تفسير للحياة ؟ — أهو النهاية ، أم هو حل لتناقضات الحياة واشكالها ؟

ولما شارف الخمسين من عمره كتب فى اعترافاته يقول :

« لقد انتابنى ما ينتاب شخصا أصيب بمرض داخلى قاتل . اذ تظهر عليه أول الأمر أعراض الاثم اليسيرة التى لا يوليها المريض أية عناية ، ثم تزداد هذه الاعراض ظهورا وتتحول الى الم حاد مستمر ، ويزداد الألم ولا يتاح للمريض أن يعود الى نفسه لكى يتعرف ان ما رآه وعكة ان هو بالنسبة اليه الا اكثر الامور أهمية فى الدنيا الا وهو الموت . »

ولعل هذا التساؤل الذى كان يطرحه على نفسه حول هذا الموضوع قد حدا بزوجه « صونيا » أن تقول عنه : « ان هناك دائما شيئا من المس فيه ، لقد كان كأنما مسه الشيطان . »

ولسنا نريد من هذا كله أن نشير الى ان الحوادث التى مرت بها حياة تولستوى هى وحدها علة تفكيره بالموت وحديثه عنه فى قصصه ورواياته ، ولكننا نميل الى الاعتقاد ان ما كتبه عن الموت لم يكن نتيجة نزوة أدبية أو رغبة فنية فى التعبير عن بعض مشاهد الحياة تعبيرا أدبيا ، بل أغلب الظن أن ما صدر عن تولستوى فى هذا الموضوع انما يرتبط الى حد بعيد بتجربته الشخصية ، فما تحدث فى ذلك نتيجة المصادفة أو الهوى بل تلبية لذلك السؤال العميق الدفين الذى كان يلح عليه دائما « ما هذا ؟ ما الموت ؟ » وجاءت تلك الحوادث تجسد هذا السؤال وتزيد من انفعال تولستوى به وحيرته تجاهه وتتيح لتجربته أن تتخذ ابعادها الواسعة العميقة .

ننتقل بعد هذه الدراسة السريعة الى دراسة صورة الموت فى آثار تولستوى القصصية . وأن نتوقف فى دراستنا هذه ، عند تصوير تولستوى لموت أبطال رواياته كموت الأمير فى رواية الحرب والسلم أو موت آنا فى رواية آنا كارنينا المشهورة ، وموت الأم والاخوة فى رواية « طفولة » حيث نجد فيها أثرا من ذكرياته وتجربته الشخصية ذلك بأن تولستوى كتب كثيرا عن الموت — كما يقول جان جيهونو — وقل أن نجد فى الآداب العالمية وصفا واسعا دقيقا للموت والموتى ، كذلك الذى نجده عنده ، وهذه الصور الكثيرة للموت ، بعض منها تخيله تولستوى ، وبعضها رآه فى حياته الفنية الواسعة .

الا أننا سنعنى ههنا بالقصص والروايات التى عالج فيها مشكلة الموت معالجة مباشرة وجعل من الموت موضوعا لها . ويتخذ الموت فى هـذه القصص معانى مختلفة متعددة تفصح عن الابعاد المختلفة التى تبدت لتولستوى وهو يتعمق النظر الى هذه التجربة .

فقصتا « الموتى الثلاثة » و « موت الحصان » مثلا تصوران لنا الموت على أنه ظاهرة طبيعية حتمية لا مفر منها ، تخضع لها كل الكائنات الحية حتى النبات ، فنحن فى قصة الموتى الثلاثة التى كتبها عام ١٨٥٨ ، أى فى الفترة التى بدأت فيها نظرته الى الموت تتخذ شكلا حادا أليما ، امام لوحات ثلاث للموت ، ولكن هذه الصور الثلاث التى تبدو مختلفة بعضها عن بعض تعود فى نهاية المطاف لتشكل معنى واحدا يستخلص منها مجتمعة ، وهذا المعنى الذى يسودها هو حتمية الموت وتساوى الناس ومختلف الكائنات امامه ، والطريقة المثلى لتقبله هى الاذعان له . فهو يعرض لنا فى اللوحة الاولى احتضار امرأة شابة غنية تحيط بها اسرة تحبها وتحنو عليها ، وزوج ضنين بها ، حريص على حياتها ، ولا يدخر وسعا فى تأمين كل ما تحتاج اليه من رعاية وعلاج وحدب وعطف ، والاولاد يتعلقون بأمهم ويتألمون لما هى عليه ، ولكن السل الذى تمكن منها لا سبيل الى علاجه او شفائه فالانسان — كما يقول الطبيب فى هذه القصة — لا يستطيع ان يعيش من غير رئتين ، والرئتان لاتنبتان مرة ثانية ، نعم ، ان هذا لمحزن ومؤلم، ولكن ماذا يمكننا ان نفعل ؟ كل ما نستطيع ان نقوم به هو ان نجعل أيامها الأخيرة هادئة ما وجدنا الى ذلك سبيلا » .

ثم يضع تولستوى بازاء هذه المرأة المحتضرة ، حوذيا شيخا يحتضر هو الآخر ، ولكنه يحتضر فى صمت وسكون ، فلسنا نرى عنده ذلك الحقد على الأحياء الذى نراه لدى المرأة الشابة البرمة المتضايقة المتألمة التى لا تنى تتضجر وتتشكى ولا ذلك الأنين المستمر والتعلق بالحياة والتعلل بالسفر والاستشفاء فى خارج البلاد ، بل نجد لديه الاذعان والهدوء والاحتضار الصامت البسيط ، أكان تولستوى يقصد من ذلك أن يصور عقليتين مختلفتين متناقضتين ، عقلية الأغنياء وعقلية بسطاء الناس ؟ ومهما يكن من أمر فان هذا الحوذى المحتضر الذى افنته الايام يضايق الناس الذين يعيش معهم ، وهم يرون انه يحتل مكانا واسعا فى الحيز الصغير الذى يشغلونه جميعا . وها هو ذا حوذى شاب أدرك ان الحوذى الشيخ مشارف ساعاته الاخيرة يلتمس منه ان يمنحه حذاءه الجلدى قبيل سفره ، فلا شك فى أنه لم يعد بحاجة اليه ، ويذعن الشيخ لرجاء الحوذى الشاب فيمنحه حذاءه مشترطا عليه أن يقيم فوق قبره شاهدا من حجر . وفى تلك الليلة نفسها اغفى الشيخ ولم يستيقظ من بعد أبدا .

أما اللوحة الثالثة فليست من عالم الانسان والاحياء ، بل من عالم النبات . فهذا المصير الذى ينتهى اليه الناس جميعا من اغنياء وفقراء ينتظر الكائنات كلها كذلك . لقد وعد الحوذى الشاب الشيخ المحتضر أن يضع فوق قبره حجرا ، ولكنه أهمل هذا الوعد وتناساه ، فنبت العشب فوق الدمنة . وهاهى ذى الخادم التى شهدت الوعد تذكر الحوذى الشاب بعهده بعد أن أمطل الوفاء. فيمضى هذا الى الغابة ، برا بقسمه ليستعيض عن الحجر بصليب من خشب الاشجار . فيقطع شجرة ويتخذ منها الصليب الخشبى الذى سيضعه على القبر. ويصف

تولستوى موت الشجرة باسلوبه الشعرى الملحمى فيقول :

« كانت طلائع خيوط الشمس ، اذ تخترق الغيوم الشفافة ، تضيء السماء وتتبعثر ارضا وسماء ، والضباب شرع يدب على شكل موجات فوق الشعاب ، والندى يلتمع وهو يتراقص على العشب الاخضر ، وقزع من السحب الشفافة ، تبيض القبة الزرقاء وتركض فيها . كانت العصافير تحط فى الأجمة وتزقزق ، كأنها ضائعة ، بلحن سعيد ، والأوراق الملتمعة تتمتم على رؤوس الاشجار هادئة ، وأغصان الاشجار الحية تتحرك ببطء وجلال فوق الشجرة التى سقطت ميتة . »

بهذا اليسر يضع تولستوى امامنا لوحاته الثلاث المختلفة فى ظاهرها ، المتشابهة أعمق التشابه فى صميمها ، فتلك المرأة الشابة الغنية ، وذاك الحوذى الشيخ الفقير ، وهذه الشجرة ، متساوون جميعا فى مصيرهم ، فلم تفد العناية التى بذلت للمرأة الشابة فى تأخير الموت أو دفعه عنها ، فقد شاركت ذاك الحوذى الشيخ وتلك الشجرة مصيرهما ، وهكذا نرى تولستوى يقرر باسلوب فنى قصصى هذه الحقيقة اليسيرة وهى أن الموت قدر محتوم عام يشمل الجميع ويتساوى أمامه البشر والاشياء من جهة ، وأن أية جهود تبذل للتغلب عليه وتأجيله ان هى الا جهود مهدورة ضائعة من جهة ثانية .

وفى هذه القصة يرسم تولستوى على نحو سريع ومقتضب ما سوف يتوسع فيه فى قصة له لاحقة عنوانها « السيد والخادم » ذلك بانه ظل طوال حياته يعجب بالطريقة التى يتلقى بها الفلاحون والأقنان الموت ، والى هذا المعنى اشار فى رسالة هامة له حيث يقول : « ان الفلاح يموت ميتة هادئة ، وان ديانته هى الطبيعة التى عاش معها ، لقد اقتطع الاشجار وزرع الشيلم وحصده ، وذبح الخرفان ، وولدت الخرفان عنده ، وولد له اولاد ، ومات شيوخ ، فهو يعرف معرفة دقيقة هذا القانون الذى لا يحول عنه ، ولكنه نظر اليه على نحو مباشر وبسيط ... وان الشجرة تموت فى سلام وبساطة وجمال انها تموت ميتة جميلة لأنها لا تخدع احدا ، ولا تتصنع ، ولانها لا تخشى شيئا ولا تأسف على شيء . »

وقل الأمر نفسه فى قصة « موت الحصان » فبعد ان يفصل تولستوى فى هذه القصة ، الحديث عن ماضى الحصان وحياته ، والاشخاص الذين تنقل بينهم ، نراه يلتقى فى اخريات حياته بصاحبه الذى أحبه اكثر من سواه ، فاذا هما يجابهان الموت فى ظرف واحد ، فهذا ينام ، بعد ان سهر طويلا وشرب كثيرا نومته الاخيرة فلا يستيقظ منها ابد الدهر ، وذاك الحصان الذى شاخ حتى احتقرته سائر الخيول ، يقرر مالكه ان يقتله ليتخلص منه بعد أن دب فيه الوهن واصيب بالجرب . وهكذا مضى به الجزار ، فخيل اليه انه انما يجره لكى يعالجه ، فسار مذعنا مغتبطا ، وفى الواقع فقد شعر بشيء يجرى له فى حلقه ، فأحس بالم وارتجف وانتظر ماذا سيحدث ...

وسرعان ما سال سائل بدفعات غزيرة تحت رقبته ، فوق زوره ، فتنهد وشعر انه فى حال أفضل ، كان ذاك تخفيفا لعبء الحياة عنه ، فاغمض عينيه وحنى رأسه ثم تأرجحت رجلاه ...

واصبحت جثته ، بعد ان بقيت مطروحة فى ارض الغابة ، مطعما للحيوانات والذئاب التى احاطت بها تنهشها وتطعم منها صغارها .

أما صاحبه ذاك فقد وجد الناس أن من الضرورى أن يلبسوا الجسد المنتفخ المتفسخ ثوبا جميلا ، ويضعوا فى رجليه حذاء ، وان يضعوه فى تابوت جميل ، وان يغلقوا عليه التابوت فى تابوت آخر من الرصاص ، وينقلوه الى موسكو ، ويخفوا تحت الأرض هذه الجثة المتفسخة المليئة بالديدان المرتدية البزة الجديدة والحذاء اللامع .

ألا تذكرنا ميتة الحصان هذه برائعة الفريد دوفينى المشهورة « موت الذئب » التى عالج فيها موضوع الموت معالجة قريبة من معالجة تولستوى وشبيهة بها ؟ يقول فينى يصف موت الذئب :

« كان ينظر الينا ثم يعود فينام ،
« وهو يلعق دمه المسكوب على فمه ،
« ومن غير أن يتنازل ليعرف كيف هلك ،
« اغلق عينيه الكبيرتين ، ومات دون ان ينبس بصوت ! »

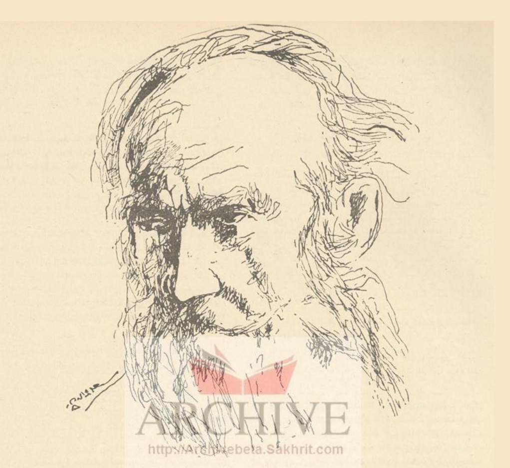
وفى هذه القصيدة نفسها يوازن فينى بين موت الانسان وموت الذئب فيقول :

« كيف السبيل الى ترك الحياة وجميع شرورها ؟
« هذا ما تعرفينه أنت ايتها الحيوانات العظيمة .
« ... فالصمت وحده عظيم ، والباقى كله ضعف .

والهدف الذى رمى اليه تولستوى فى قصته لا يكاد يختلف عن هدف فينى ، ان على الانسان ان يتقبل الموت بصمت وشجاعة :

« انجز رسالتك الطويلة الشاقة ،
« وبصوت القضاء الذى أراد أن يدعوك ،
« تألم ومت بعد ذاك مثلى ، دون أن تتكلم »

بيد أن هناك سؤالا آخر ظل تولستوى يلقيه على نفسه : ما الطريقة المثلى التى ينبغى أن يتخلى بها الانسان عن الحياة ؟ أو كيف ينبغى أن يجابه الانسان الموت ؟ وقد رأينا أن تولستوى أشار الى هذا الموضوع فى قصته « الموتى الثلاث » ، وها هو ذا يحاول ، فى قصته الطويلة « السيد والخادم » ان يجيب على هذا السؤال من ناحية وأن يصور لا منطقية الموت من ناحية ثانية . وهذه القصة مثال رائع لانتاج تولستوى الدقيق فى بنائه ، الممتاز فى اسلوبه وعرضه الفنى ، والجميل فى بساطته ودقته وايجازه ووضوحه . فاية بساطة وأى جمال يدانيان تلك البساطة وذاك الجمال اللذين يعرض فيهما تولستوى هذه القصة الفريدة ؟ . لقد جعل تولستوى أحداث القصة تدور فى ليلة ليلاء شديدة الحلكة والظلمة ، تملؤها العواصف الثلجية حتى ليتوه الانسان وتختفى الطرقات ويتوقف سير الحياة . فى هذه الليلة الرهيبة التى تشبه شبها شديدا ليلة طويلة من الاحتضار انطلق يخوض غمراتها المظلمة كائنان وحيدان ومسافران تائهان هما السيد المعلم (فاسيلى اندريتش) وخادمه (نيكيتا) قاصدين احدى القرى ،



وقد آثر المعلم ان ينطلق ليلا كى يبلغ القرية التى يقصدها عند منبلج الصباح ، وذاك اقتصادا فى الوقت وسبقا للآخرين، فقد كان مصمما ان يشترى احدى الغابات ،وكان يخشى ان يسبقه غيره من الناس او الجيران لشرائها ، فقد كانت صفقة رابحة، قدر انها ستدر عليه ربحا عظيما ومالا وفيرا . وكان همه الاكبر ان يجمع المال ويدخره وينميه ، لهذا كله عزم على الذهاب رغم العواصف والانواء . وهكذا بدأ الرجلان رحلتهما الطويلة فى تلك الليلة المخيفة العاصفة المظلمة ، ليلة الاحتضار الأليم الطويل ، وما ان اوغلا فى سيرهما حتى أضاعا معالم الطريق، فظلا يسيران على غير هدى ، حتى لمعت امامهما انوار احدى القرى ، فاماها ، فاذا هى قرية يعرفانها ، وبعد ان استدلا على الطريق استدلالا واضحا صحيحا ، قاما يتابعان رحلتهما رغم نصح من نصحهما بالبقاء واستئناف الرحيل اول النهار . وما ان سارا قليلا حتى عادا يضربان على غير هدى ، واذا هما يعودان من حيث انطلقا ، وقد منعتهما العاصفة من تبين الطريق والاستدلال عليه ، وصمم المعلم بعناد على السير رافضا المبيت والانتظار حتى اليوم الثانى ، فسلكا الطريق القديم من جديد ،كما خيل اليهما ، ولكنهما بعد حين اضطرا الى التوقف نهائيا ، فقد اختفت كل معالم الحياة حولهما ، وتاكدا انهما ضائعان ، فاقاما فى الثلج المتجمد ينتظران شروق الشمس بعد ان يئسا من متابعة الرحلة ، واصبحا على يقين انهما لن يجدا الطريق ، وعلى هذا أقام الخادم (نيكيتا) فى مكانه جامدا لا يتحرك ، ترى ما كانت مشاعره ، وبماذا عسى ان يفكر وهو من الموت قريب ؟ يقول تولستوى « لقد خطرت بباله هذه الفكرة : وهى انه قد يموت ، او ان موته محقق فى هذه الليلة ، ولكن هذه الفكرة لم تبد له سيئة جدا ، لأن حياته لم تكن قط عيدا مستمرا ، بل كانت على خلاف ذلك عبودية دائمة ، وقد بدأ يمل منها ، ولم تبد له هذه الفكرة مخيفة جدا ، لأنه كان يشعر دوما ان حياته تتعلق بالسيد الرئيس ، بذلك الذى أنشاه ، وكان يعرف أنه حين يموت فسيظل متعلقا بذاك السيد ، وان ذاك السيد لا يؤذيه ، يقول : « انها الخسارة ان يتخلى الانسان عن كل هذا ، عن الاشياء التى عاش معها والفها ، ولكن ما العمل؟! يجب على الانسان ان يألف الجديد ، وتساءل : وماذا عن ذنوبى ؟ وتذكر سكره والمال الذى انفقه فى الشراب ، ومعاملته السيئة لزوجه وشتائمه ، والكنيسة التى لايؤمها الا نادرا ، والصيام الذى لا يقوم به ، وكل الاخطاء التى يؤنبه عليها الكاهن . أجل هذا صحيح ، ان ذنوبى لكثيرة ، ولكن انا الذى أتحمل مسئوليتها ، ان الله هو الذى خلقنى

على هذا النحو ، اجل ، الذنوب ، ولكن ما السبيل الى تجنبها ؟ » هكذا كان يفكر بما سيحدث له هذه الليلة ، الا انه كف عن التفكير فى ذلك ، فيما بعد واستسلم للذكريات التى راحت تنبثق تلقاء نفسها فى ذهنه . »

بهذه الروح الهادئة المطمئنة ، وبهذا المنطق الوجيز البسيط جابه الخادم (نيكيتا) الموت . أما المعلم الذى كان جالسا الى جانبه فقد كان متيقظا يفكر ويطيل التفكير وحين تاكد ان خادمه قد هجع ولم يعد يأبه بشىء ، قرر ان يتابع الرحلة وحده، تاركا الخادم يغط فى نومه وسط العاصفة . قال يحدث نفسه : « ما الذى يجعلنى ههنا فى انتظار الموت ؟ سأدفع الحصان الى الامام » وفكر فى نيكيتا قال :

« اما هو فالحياة والموت لديه سيان . ان حياته ليست سعيدة ، وهو لا يبالى بها ، اما انا فان لدى والحمد لله ، ما اعيش منه ... » وهكذا قام فامتطى الحصان الذى كان يجر العربة ومضى ، ولكنه بعد ان سار طويلا ادرك فى كثير من الدهشة والخوف والفزع انه كان يدور فى حلقة مفرغة حتى تعب الحصان ، فاعاده الى النقطة التى انطلق منها ، فاضطر اذ ذاك ان يضجع فوق خادمه كى يدفئه بعد ان رآه مقرورا يرتجف .

يقول تولستوى فى وصف مشاعر المعلم (فاسيلى آندريتش) :

« كان يود لو يعدو خلف دابته ، ولكن الثلج كان عميقا ورداؤه ثقيلا حتى انه لم يستطع ان يخطو اكثر من عشرين خطوة وهو يتعثر ، ثم توقف مبهور الانفاس : « الغابة ، وريع الاراضى ، والمخزن والملاهى ، والمنزل ذو السقف الحديدى .. والوارث ، ماذا سيجرى لكل ذلك ؟ ماذا يحدث لى ؟ وقال فجاة ان هذا لمستحيل . »

واستيقظ اخيرا ، ولكنه استيقظ وهو مختلف عما كان عليه حين نام . لقد اراد ان ينهض فوجد نفسه عاجزا وشاء ان يحرك يده فوجد ذلك مستحيلا ، وان يحرك رجله فامتنع عليه تحريكها ، واراد ان يحرك رأسه فلم يستطع ذلك، فادهشه هذا كثيرا ، الا انه لم ييأس ، وتذكر ان نيكيتا ينام تحته وان جسمه دافىء وانه حى ، وخيل اليه انه هو فاسيلى آندريتش نيكيتا ، وان نيكيتا هو فاسيلى ، وان حياته الخاصة ليست فيه بل فى (نيكيتا) فارهف السمع واصغى الى صوت تنفس نيكيتا والى تنهداته الخفية نفسها ، وقال فى نفسه فى فرح منتصر : « ان نيكيتا يعيش فانا اعيش اذن . »

وتذكر امواله ومخزنه والبيع والشراء ، والملايين ، وكان من الصعب عليه ان يفهم لماذا يهتم هذا المدعو فاسيلى بكل هذه الاشياء ، وقال فى نفسه : « اما الآن فقد صرت اعرف »

وشعر انه حر وأن ما من شىء يقيده بعد الآن .

فى صبيحة اليوم التالى عثر الناس على جثة المعلم ، ووجدوا الخادم تحتها ، الا أن هذا كان ما يزال على قيد الحياة ، ولقد اتيح له أن يعمر طويلا ، وان يموت بعد سنوات عديدة .

وهكذا يصور تولستوى مفارقات الموت ، فهذا الانسان الغنى الذى يحتاج الى حياته ليفيد منها فى مضاعفة أمواله ، يدهمه الموت وذلك الخادم الذى قضى حياته يائسا زاهدا فى الحياة منصرفا عنها ، قد جعله فى منجى منه ، فلم يبسط يده نحوه، ولعل تولستوى يخلص من ذلك الى القول ان الموت لا يتبع منطقا فى اختيار من يريد اختيارهم على حد تعبير زهير بن أبى سلمى :

رأيت المنايا خبط عشواء ، من تصب
تمته ، ومن تخطىء يعمر فيهرم

أما النقطة الثانية التى أثارها تولستوى فى هذه القصة فهى كيف ينبغى ان يجابه الانسان الموت . وقد اجاب عن ذلك، فيمانرى،فى تصويره للبطلين اللذين أدارحولهما القصة ،فالخادم يستقبل الموت راضيا مطمئنا ، فيستسلم له استسلاما كاملا ، ولطالما تحدث تولستوى عن اولئك البسطاء من عامة الناس والفلاحين ، فامتدح عدم تعلقهم بالحياة وسهولة تخليهم عنها . واذا كان المعلم قد شعر بالطمأنينة فى اللحظة الاخيرة من حياته ، فلأنه اصبح شبيها بخادمه فى تخليه عن كل شىء واقباله على ذلك الذى يدعو الانسان فيترك كل شأن ويلبى دعوته ونداءه .

وعلى هذا فان حياة الانسان الحقيقية ، كما نرى فى هذه القصة انما تبدأ وتنتهى بالاحتضار .

وحول هذه الفكرة الأساسية الهامة أدار تولستوى قصته الرائعة المشهورة « موت ايفان ايلليتش » وقد بلغ فيها ذروة الفن جمالا وبساطة ودقة .

تعرض هذه القصة فى بساطة عجيبة متناهية موت انسان عادى هو ايفان ايليتش ، ولن نقف ههنا ، عند مختلف جوانب القصة وابعادها الكثيرة من حيث تصويرها لنماذج انسانية عرضها لطبقة خاصة لها حياتها المغلقة ومفاهيمها وسلوكها ، وموقف تولستوى من هذه الطبقة ، بل سنقتصر على ناحية واحدة منها ، هى عرض تولستوى لصورة الموت بخاصة ،

يبدأ تولستوى قصته من غايتها ومعناها ، فيصور لنا أصدقاء ايفان ورفقاءه وقد اجتمعوا فى بهو المحكمة فى أثناء فترة الاستراحة ، واذا واحد منهم يقرأ فى احدى الصحف نبأ يسيرا صغيرا هو نبأ موت زميلهم ايفان ايليتش ، ثم يعود فى الفصول التالية ليحدثنا عن حياة ايفان كلها ، وليصل من ثم الى نهايته ، وفى دقة سيكولوجية مرهفة يصور تولستوى وقع هذا النبأ فى نفوس هؤلاء الأصدقاء . لقد كانت ردود فعلهم متفاوتة . لكنها تدور حول الكسب الشخصى الذى سيحصلون عليه بعد موت هذا الصديق ، ولا شك فى أن كلا منهم سيفيد فى عمله او فى ترقيته أو فى انتقاله الى وظيفة أفضل ، ويمضى تولستوى الى أبعد من ذلك فيقول ان حادثة الموت نفسها تثير دائما فى نفوس الذين يتلقونها شعورا بالفرح ، ولو حاولوا ستره واخفاءه بالظهور بمظهر المتألم الحزين ، فلسان حالهم يقول : لست انا الذى مات بل هو ، لقد مات هو وانا ما ازال على قيد الحياة ، وكان أصدقاؤه المخلصون يفكرون ، رغما عن ارادتهم ، ان عليهم القيام ببعض الواجبات الاجتماعية المملة ، وتشييع الجثمان ، وتعزية زوجه الأرمل ، ولكن ذلك كله لا يحول دون سهراتهم المألوفة ولعبهم

بالورق على عادتهم يوم كان ايفان حيا يشاركهم تلك السهرات ، وحتى زوجه نفسها لم يمنعها الحزن الشديد من ان تفكر بالمرتب التقاعدى وان تناقش خادمها فى الأرض التى سيقام فيها قبر زوجها الراحل .

ولكن من ايفان ايلليتش ؟ وما قصته ؟

أما قصته فيقول عنها تولستوى : « انها قصة يسيرة كل اليسر ، عادية الى ابعد حد وقاسية كأعنف ما تكون القسوة . » وأما ايفان ايلليتش فهو نموذج الانسان العادى رسمته ريشة تولستوى البارعة . لقد أتم دراسته وتوظف وتزوج وانجب أولادا وعاش حياة عادية رتيبة لا يشغله الا التفكير فى توافه الأمور المألوفة وشئون الحياة اليومية اليسيرة ، لقد عاش حياة فارغة ، وتوظف فى وزارة العدل ، فقام بوظيفته أحسن قيام ، وكان وقته موزعا بين عمله ولهوه البرىء مع أصدقائه ، واستمر يحيا هذه الحياة المملة غير شاعر بوطأتها ، وهو فى أثناء ذلك يترقى فى وظيفته ، من مرتبة الى مرتبة ، ويمثل الجد والصرامة حين ينبغى عليه أن يمثل ذلك ، ويلعب بالورق ويمنح نفسه حظهامن اللهوحين يجن الليل ويتحلق الرفقاء حول طاولة الورق . وكانت معاشرة هؤلاء الرفقاء منجاة له من جحيم الحياة الزوجية ، فقد كانت زوجه دائمة التنكيد له ، لا تنى تتشكى وتنغص عليه حياته ، ولكنه لم يجد فى ذلك مشكلة مستغلقة ، اذ كان يمضى جل أوقاته خارج المنزل متعللا بكثرة أعماله ومشاغله ، وكانت أفعاله وسلوكه وتصرفاته كلها تسير كما ينبغى لها أن تسير وفق العرف والعادة ، مدروسة موزونة سليمة رتيبة . وظل سبع عشرة سنة يعيش على هذا النحو . الى ان حل عام هام قاس فى حياة ايفان ايلليتش كلها . فقد بدا له فى هذا العام ان مرتبه لم يعد يكفيه لتصريف شئون معيشته من جهة ، وان جميع الناس قد بدأوا ينسونه ويهملونه ، وكان ايفان يتوقع أن يعين رئيسا لمحكمة احدى المدن الجامعية ، ولكن هذه الوظيفة لم تمنح له بل عين لها شخص آخر ، فاعتبر ايفان ذلك غبنا له واجحافا بحقه ، ولهذا كله فقد عقد العزم على أن يسعى لدى المسئولين فى بطرسبرغ مطالبا بحقه ، ساعيا لتحسين وضعه منافحا عن حقه المهضوم . واستطاع فى بطرسبرغ ان يحقق كل ما كان يصبو اليه فعاد منتصرا ظافرا ، اذ استعان باصدقائه الذين قدموا له العون الذى طلب ، والمرتب الذى كان يحلم به فاحتل منصبا كبيرا فى وزارته ، ورقى ترقية استثنائية ، فسبق كل زملائه بمرتبتين اثنتين ، وكان لحياته تبعا لذلك ، ان تتحسن ، فيغير المنزل الذى يسكن ، ويبتاع كثيرا من الاشياء الكمالية ليزدان بها المنزل ، ينظم حياته وفق مخططاته التى كانت تنسجم كل الانسجام مع رغائب زوجه ، فاستأجر منزلا واسعا فخما ، وراح يفرشه بعناية ودقة ، وكان على عجل من تأثيثه حتى انه راح يعمل بنفسه فى نقل الاثاث وتعليق الستائر ، وفى ذات يوم اضطر الى الصعود على السلم كى يشرح للنجار الذى لم يكن يدرك تماما رغبة ايفان ، كيف يجب أن تعلق الستائر ، زلت به قدمه وسقط على الأرض ، الا انه استطاع ان يتفادى السقطة لأن جسمه كان قويا ومرنا ، فلم يصب الا برض يسير فى خاصرته ، فتألم قليلا ، ولكن هذا الالم سرعان ما اختفى ، وسار كل شىء سيرته الاولى ، فليس يمكن أن نطلق اسم المرض على ذلك المذاق الغريب الذى كان يشعر به ايفان فى فمه ، والوعكة التى كان يحس بها جنبه الايسر ، الا أن هذا الاحساس بالتوعك كان يزداد وطأة ، لا لم يكن قد غدا آنذاك ألما ، ولكنه كان نوعا من الاسترخاء المستمر ، تعكر له مزاج ايفان .

اذن فهذا الحادث اليسير التافه الذى لم يأبه به ايفان أول الأمر قد اخذ يعتمل فى جسمه ، وراح ينمو يوما بعد يوم . حتى قرر ايفان ان يستشير طبيبا حول وضعه الصحى وهكذا بدأت فترة اخرى من حياة ايفان ، فقد اخذ ينتقل من فحص طبى الى فحص طبى ، ومن طبيب الى طبيب ، ولم يكن يشغل ذهنه الا سؤال واحد : ما مدى خطورة وضعه ؟ ولم تخلف استشارة الطبيب فى نفسه الا شعورا بالشفقة على ذاته وبكراهية الطبيب « وخيل اليه ان كلمات الطبيب كانت تعنى أن وضعه سيىء جدا . فبدت الشوارع كئيبة بالنسبة له ، وكانت المنازل والسابلة والمخازن كئيبة كذلك » وها هو ذا ايفان يلحظ الآن هذا الألم بشعور جديد مرهق .

وراح يتجرع الأدوية ويأخذ بتعليمات الطبيب أخذا محكما دقيقا ، وأصبح كل ما يتعلق بالامراض والادوية موضع اهتمام دائم بالنسبة اليه .

الا أن ألمه لم يخف ولكنه كان يقنع نفسه بأن حالته الصحية فى تحسن فيخدعها بذلك . وراح ألمه يزداد ، والمذاق الذى كان يشعر به فى فمه يغدو أشد غرابة ، فوهنت قواه ، وقلت شهيته ولم يكن ثمة مجال للخطأ : فان شيئا رهيبا يجرى فى داخله ، وكان وحده يعرف ذلك ، اما الذين يحيطون به ، فلم يكونوا يفهمون أو لم يكونوا يشاءون أن يفهموا ذلك . ان وجوده بين اصدقائه ومشاركتهم فى لهوهم أصبح عبئا عليهم ، وصار ينتاب ايفان ايلليتش شعور بان حياته قد ذبلت وأنه يسمم وجود الآخرين ، وان السم يتغلغل فى ذاته ، وعلى هذا فقد كان عليه أن يعيش على حافة الهاوية ، وحيدا ، دونما كائن يفهمه أو يرثى له ، ولم يلبث وضعه ان راح يتفاقم ويتأزم شهرا بعد شهر . وفى ليلة ما بدا له وضعه واضحا كل الوضوح ، فليس مرد ما يشكو منه الى الكلى او الزائدة بل هو قضية الحياة نفسها .. والموت . ان حياته تنقضى وليس يستطيع أن يمسك بها ، ففيم الكذب ؟ ألم يعد أمره بديهيا بالنسبة اليه والى الناس جميعا ، انه يموت ، والموضوع كله موضوع أسابيع أو أيام .. وربما فى تلك اللحظة نفسها . ويعمد تولستوى الى تحليل مشاعر ايفان تحليلا دقيقا مرهفا بعد ان وضع يده على صميم المشكلة ، فيظهر لنا حيرته امام هذا الموضوع ، وهى لا شك حيرة تولستوى وكثيرين غيره ، يقول ايفان : « لن أكون موجودا بعد ، ولكن ماذا سيحدث آنذاك ؟ لن يحدث شىء . ولكن أين سأكون اذن حين لا أوجد ؟ أهذا هو الموت حقا ؟ كلا لست اريد هذا » . ويضيف ايفان وهو يتفكر فى وضعه ، فى ظلمة الليل وهو لا يجد الى النوم سبيلا : « اجل انه الموت ، وان هؤلاء الآخرين جميعا لا يعرفون ذلك ، أو لا يشاءون أن يعرفوا . انهم ليلعبون بالورق ولا أهمية للموت عندهم ، ولكنهم سيموتون كذلك ، يا للحمقى ، سأكون أول الذاهبين ، ومن ثم يأتى دورهم » . على هذا النحو كان

ايفان ايلليتش ، ، يرى موته البطيء ويشعر به الا انه لم يستطع ان يعتاد هذه الفكرة بل لم يستطع ان يفهمها كذلك . واذا كان قد تعلم فى المدرسة القياس المنطقى المعروف : كل انسان فان وسقراط انسان فسقراط فان ، فان هذه المحاكمة تبدو له صحيحة اذا كان الموضوع يتعلق بسقراط لا بشخصه ذاته ، وفى الشهر الثالث لمرضه انتهى ايفان وكل الذين يحيطون به الى الايمان ـ ودون ان يعرفوا كيف حدث ذلك ـ بان امره ميئوس منه ، وان ما يهمهم معرفته : متى يحرر ايفان الاحياء من وطأته ، ويتحرر هو من آلامه ؟ ثم تاتى مرحلة اخرى هامة يستيقظ فيها وجدان ايفان فيدرك انه محاط بالكذب والنفاق وان من حوله انما يكذبون فيدعون انه مريض مع انهم يعرفون انه محتضر مدنف ، وهو يعرف ذلك وهم كذلك يعرفون ولكنهم جميعا مصممون على ان يمثلوا هذه المهزلة التى اكتشف ايفان سخفها وحدتها وشدة ايلامها . وكان من شان هذه الاكاذيب التى احاطت به وتسربت الى أعماقه ان تسمم اكثر من اى شيء ايام ايفان ايلليتش الاخيرة .

وقد نتساءل هل يؤثر الانسان الموت على المرض والألم ومايشعر به من أوجاع تأخذ بخناقه آناء الليل وأطراف النهار .. ان تولستوى يجيبنا بلسان ايفان الذى خطرت هذه الفكرة بباله فارتجف منها واستبعدها استبعادا . قال ايفان يخاطب نفسه : « الشيء عينه دائما ، الشيء عينه ، هذه الايام وتلك الليالى التى لا نهاية لها . ليت ذلك ينتهى بسرعة » ثم لم يلبث ان راجع نفسه فقال : « بسرعة ؟ ماذا ؟ الموت ، والظلمات .. كلا ، كلا . ان كل شيء خير من الموت » .

واتاح له الألم الشديد ان يجابه نفسه ، ونحن نلحظ ان تولستوى حاول بدقته الرائعة ان ينفذ الى أعماق نفس هذا الانسان ، ليسجل لنا الحوار المخيف الرهيب الذى كان يدور بينه وبين نفسه ، قالت له نفسه « ماذا تريد ؟ » وكررت النفس سؤالها هذا ، فأجابها ايفان : « اريد ان اتالم ، وان احيا » . فساله الصوت الخفى المنبثق من أعماقه « تريد أن تحيا ، وكيف تحيا ؟ » فاجاب : « نعم ، أن احيا كما كنت احيا من قبل حياة راضية مطمئنة » فقال له الصوت « كيف كنت تحيا راضيا مطمئنا » . وقاده هذا السؤال الخطير الى ان يستعرض فى خياله كل حياته الماضية بحثا عن الفترة السعيدة فيها ، فغاص فى أعماق ذكرياته وأوغل فى الغوص ولكنه لم يعثر الاعلى افراح ضئيلة صغيرة تعود الى عهد الطفولة ، وكلما اقترب من حاضره ، وجد ان هذه الافراح تتضاءل وتتضاءل ، حتى تختفى وتتلاشى ، واذا ايفان يكتشف ان كل حياته كانت مجموعة من التوافه التى لا قيمة لها ، وان هذه التوافه استمرت سنوات وسنوات ، وادرك ان حياته كانت انحدارا مستمرا بينما كان يظن نفسه يرتفع ويسمو ، فعرف اخيرا انه لم يحى كما ينبغى له ان يحيا ، وان الأمر المقبل عليه هو الموت . فاذا ماتساءل : ولكن فيم الألم ؟ اجابته نفسه : « هكذا ، بدون مبرر » ويجيء اخيرا عجزه عن المقاومة وعجزه عن مغالبة الموت وعجزه عن فهم سر الآلام وحقيقة الموت ، وسائر الأسئلة .. حتى اذا جاءت زوجته تعرض عليه أن يأتى الكاهن ليهيئه للرحلة الأخيرة ، نراه يذعن ويقبل ذلك طائعا مستسلما وفى نهاية الامر يفتح عينيه ليسأل : « ما هذا ؟ » ثم يشعر فجاة ان كل ما كان يؤلمه ويعذبه قد تبدد وخرج منه فيصرخ : « ما احسن هذا وما أيسره » ثم ينادى : « أين انت ايها الألم واين انت ايها الموت » لا لم يعد خائفا لان الموت لم يعد موجودا ، لقد راى النور بدل الموت ، وقال شخص ما : لقد انتهى الأمر ، فسمع ايفان هذه الكلمات وكررها فى نفسه وقال : « لقد انتهى الموت ، ولم يعد موجودا » ثم تجمد وفاضت روحه .

واذا كان لهذه القصة قيمة كبرى فى آثار تولستوى التى تعرض فيها لموضوع الموت ، فلأنه بسط فيها عددا كبيرا من التأملات الانسانية فى هذه المشكلة ، فبالاضافة الى الملاحظات السيكلوجية المرهفة التى ابداها تولستوى نلحظ الحاحه الشديد على فكرة الاحتضار التى تضع الانسان وجها لوجه امام معنى حياته كلها وامام حقيقته الانسانية مجردة من كل زيف او كذب. كما نرى تصوير تولستوى المخيف لضعف الانسان امام قسوة الموت وعجزه عن فهم موضوعه ، وهذا ما يعطى الحياة الانسانية شكلها المأسوى . ومع ان تولستوى قد انهى قصته على قليل من الضياء الذى استشفه البطل ، الا اننا نستطيع أن نرى فى ذلك تغلب الجانب التعليمى التوجيهى من شخصية تولستوى على الجانب الفنى الواقعى ، والحقيقة ان تولستوى لم يفسر أو لم يستطع أن يفسر معنى هذا النور الذى رآه بطله ، وأغلب الظن انه اراد بذلك أن يخفف من وطأة الصورة القاتمة المؤلمة التى رسمها للموت ، وليست تستطيع هذه الاشارة الى النور ان تحمل القناعة الى الانسان بل لا تكاد تخفف من حدة كل الآلام التى شعر بها البطل او من حيرة التساؤلات التى القاها على نفسه .

●

ونصل فى نهاية الجولة الى قصة تولستوى المشهورة «حاجة الانسان من الأرض » حيث يبلغ فيها تشاؤمه اقصى غايته ، وهذه القصة تذكرنا باقوال سليمان الحكيم المعروفة ، ولطالما أقام النقاد بينهما عددا من نقاط التشابه فكلاهما كان غنيا مترفا، وكلاهما عرف مختلف انواع الملذات الحسية ، وكلاهما انتهى به الامر الى رفض متع الحياة ومباهجها ، ولكليهما هذه النظرة القاسية المتشائمة الى الحياة والى سعى الانسان فى الحياة ودأبه فيها ، يقول الحكيم : « باطل الاباطيل كل شيء باطل ، اى فائدة للبشر من جميع تعبهم الذى يعانونه تحت الشمس ، جيل يمضى وجيل يأتى ، والأرض قائمة مدى الدهر ، والشمس تشرق والشمس تغرب ثم تسرع الى موضعها الذى طلعت منه ..جميع الانهار تجرى الى البحر والبحر ليس بملآن ..جميع الامور تعبى فلا يستطيع الانسان ان يشرحها ، لا تشبع العين من النظر ، ولا تمتلىء الأذن من السماع .. » الخ .

أما تولستوى فلا يعطينا نظرته الشبيهة بهذه النظرة عن طريق الشعر بل يتخذ القصة سبيلا لعرض فكرته ، فهو يصور لنا فى قصته القصيرة هذه انسانا يحب امتلاك الاراضى ويسعى جاهدا للحصول على أوسع رقعة منها ، وهو لا يدخر وسعا فى ذلك ، ولا يعف عن شيء فى سبيل تحقيق هدفه ، وكان يوم سمع فيه بطل القصة (باخوم) نبأ غريبا ، فقد تناهى اليه ان

هناك قبيلة بدائية ســــاذجة تمنح الاراضى لمن يطلبها ، وكان الثمن الذى تطلبه غريبا ، فالقبيلة تبيع الارض بالنهـار ، وان البقعة التى يستطيع الشارى أن يدور حولها فى النهار تكـون ملكا له وثمنها الف روبل ، ولكن هناك شرطا هاما اذا اخـل به المشترى خسر الأرض وماله معا ، ذلك بان عليه ان يعـود فى آخر النهار الى المكان الذى انطلق منه ، والا ادى المال ولم ياخذ الارض ، وقبل باخوم هذا الشرط ، وهيأ نفسه للانطلاق فى صبيحة اليوم التالى ليقطع من الأرض كـل ما يستطيع ان يقطع ، وانطلق مع شروق الشمس بعد ان وضع الدراهم أمانة امام رئيس القبيلة ، وتزود رغيفا من الخبز وربط ابريق الماء على منطقته وشد حذاءه شدا محكما ، واخذ الفاس ليركـز اوتادا تحيط بالأرض التى ستصبح له وتحددها . وهكذا بدأ سيره غير آبه بالحر والتعب ، ولسان حاله يقول : من صبر ساعة اراح نفسه دهرا ، وظل يسير والعرق يتصبب من وجهه ، وقدماه لا تكادان تحملانه ، وشعر بحاجة الى الراحة وخـاف اذا هو جلس يستريح الا يصل قبل غروب الشمس التى لم تكن تمهله بل كانت تنحدر الى الغرب انحدارا متزايدا . وشـعر باخوم بالخوف اذ كان ينظر الى خيام القبيلة فيراها بعيـدة ، ويلتفت الى الشمس فيتحقق دنوها من الشفق ، ومع شعوره بالتعب كان يسير بخطوات سريعة ، ثم جعل يعدو وقميصـه يلتصق بجسمه من عرقه ، ولسانه لا يكاد يتحرك من جفافه ، ثم أحس كأنه يجر قدمى سواه ، فدب فيه الذعر وداخله الجزع من الموت ، كان يخشى الموت ، كما يقول تولستوى ، الا انه لم يفـكر فى الوقوف ، كان يقـول : كيف أقف بعـد أن قطعت هذه المسافة كلها ؟ لا شك فى أنهم سيدعوننى غبيا ، فلما صار على مسافة قريبة سمع صياح أهل القبيلة ، وهم يحمســونه فانتعش قليلا ، وجمع قواه وجعل يعدو ، وسرعان ما بدأ يتبين أهل القبيلة بوضوح ، ثم التفت الى الشمس ، فرآها قدلامست الارض وبدأ قرصها يغوص ليغيب ، فدفع جسمه الى الأمام ، وجعل يجر قدميه خوفا من السقوط ، ثم تذكـر انه انما راى الشمس قد غربت لانخفاض الموضع الذى هو فيه ، بينما كان أهل القبيلة ما يزالون يرون الشمس لقيامهم على اكمة عالية ، فجمع البقية الباقية من قواه واندفع نحو الاكمة ، واستطاع ان يصل قبل أن يغيب قرص الشمس الا أن قدميه مادتا به ، وسقط على الأرض بعد أن وصل الى النقطة التى انطلق منها ، وصاح به رئيس القبيلة : عافاك الله ، لقد نلت ارضا واسعة ، ولما تقدم منه خادمه رأى الدم يتدفق من فمه ، وقـد فـارق الحياة ، فما كان من الخادم الا ان اخذ الفاس فحفر لمعلمـه قبرا يضمه من رأسه الى قدميه ، طوله ثلاث اذرع ودفنه فيه وكان ذلك كل ما احتاج اليه من الأرض .

وبعد ، فاذا كان الموت مشكلة كما رأينا ، فما الحل الــذى قدمه تولستوى لهذه المشكلة ؟ الواقع أن تولستوى الذى ألمته هذه المشكلة طويلا قد توقف امامها عاجزا لا يستطيع لها حلا كما وقف قبله كثيـرون ، وكما سـيقف كثيرون أيضا بعـده ، ولكننا نميل الى الاعتقاد ان التفكير فى هذه المشكلة أثر فى المنحى الاخلاقى الاصلاحى الذى انتهجه فى النصف الثانى من حياته ، ولعل هذا ما يفسر هجومه على الفن وميله الى الاصلاح الاجتماعى ، وتخفيف آلام البشر ، ودعوته الى سياسة اللاعنف ورغبته فى اصلاح شأن الفلاحـين وتـــوزيع الاراضى عليهم وتعليمهم وتثقيفهم ، ولم يقتصر تولستوى فى دعوته هذه عـلى الكتابة وحدها ، بل قرن القول بالعمل وحقـق هـذه الأمـور الاصلاحية بنفسه ، فقام بوزع املاكه وأراضيه الواسعة عـلى الفلاحين ، وينشىء لهم المدارس ، ويؤلف لهم القصـص ذات الطابع الاخلاقى والتوجيهى ، وهكذا دفع بموهبته الأدبيــة الخلاقة الى الصمت ، لتحل محلها الدعوة الانسانية الى الخير والصلاح والمثل الاخلاقية السامية والمبادىء الروحية .

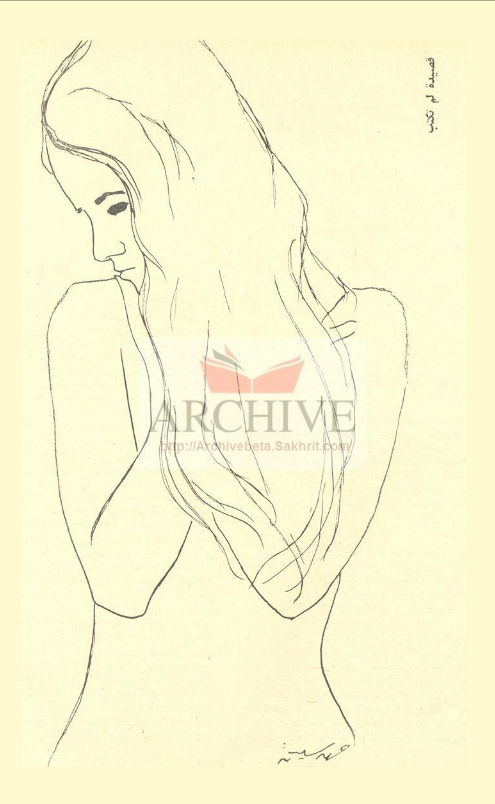
واذا كان كل كاتب كبير يتيح للناس أن يروا فيه انفسهم فيقبلوا عليه قراءة وتذوقا فماذا عسى أن نرى ، نحن أبناء القرن العشرين فى ادب تولستوى الذى عالج فيه مشكلة الموت ؟ وما الذى يستهوينا منه فى هذه الناحية ؟ أغلب الظن أن تولستوى قد سبق كثيرا من الادباء المحدثين الى اثارة موضـــوع عبث الحياة ولا منطقيتها ، فطرح على نحو سريع ما سوف يغـدو اللحن الاساسى السائد فى الادب الحديث . وان تصـــوير تولستوى للموت وللعبث هو الذى يعطيه فى رأينا اصـــالته وجدته ، ان ما عرضه كامو وبيكيت وأيونسكو وغيرهم فى آثارهم ليذكرنا بمعانى قصص تولستوى هذه . لقد كان بطل قصـــة (المعلم والخادم) بحاجة الى حياته وكانت له اهداف كثيرة فيها ، فعالجه الموت بينما ظل خادمه الذى لم يكن يعرف ماذا سيفعل بحياته يتمتع بهذه الحياة ، وفى ذلك تتجلى لا منطقية الحياة ولا معقوليتها . وقل الأمر نفسه فى موقف ايفان ايليتش فحين اتيح له آخر الامر ان يكتشف المعنى الحقيقى للحياة وان يزيح النقاب عن زيف حياته وسخفها ويكتشف اكاذيبها ، كان الوقت قد فات ولم يعـد ثمة مجال لتدارك ما انقضى ، وهذا (باخوم) فى قصة (حاجته من الارض) يحصل عـلى الأرض الواسعة التى كان يحلم بالحصول عليها ، ولكنه يحصل عليها وهو يلفظ انفاسه الاخيرة .

ان هذا الطابع المأسوى الذى تتخذه الحياة فى ادب تولستوى ولمسه لاعمق مشكلات حياة الانسان هى التى تجعل ادبه دائـم الجدة وترتفع به الى الخلود ...









الألياف والجزئيات العملاقه

بقلم الدكتور
يحيى عبد اللطيف فهمى

تعرف الانسان على الألياف منذ فجر التاريخ ، وكانت من اهم العمد التى بنى عليها حضارته · وتحققت أول مجابهه للانسان بالألياف حين استعملها ككساء يتقى به البرد ، فان فراء الحيوانات التى كان يتدثر بها الرجل الأول تمثل أول نوع من الألياف استعمله الانسان حيث ان كل شعرة من شعر الفراء تعرف من الناحيـــة العلميه بأنها ليفة مثلها فى ذلك مثل شعر الانسان، وهذه الألياف تسمى بالألياف الحيوانيه تمييزا لها عن الألياف النباتية مثل شعر القطن · ومن الناحية الظاهرية لا تختلف شعرة القطن عنها كثيرا ، فشعرة القطن كذلك ما هى الا تركيب مستطيل طوله يصل الى ستة سنتيمترات او اكثر كما يفوق طولها عرضها مئات المرات ، وكل شعرة من شعر القطن أو بمعنى آخر كل ليفة من الياف القطن ما هى الا خلية واحدة فقدت المادة الحيه التى كانت بداخلها بعد تمـــام نضجها وبذلك فهى خلية فارغه الا من الهواء الذى تضمه جدرانها · وتتركب ليفة القطن اساسا من مادة السليلوز وبذلك يمكن اعتبار خواصـــــها هى خواص مادة السليلوز ومن ذلك نستنتج ان السليلوز مادة مرنه بيضاء أو هكذا يظهر لونها · وتتركب جميع الخلايا النباتية أو بمعنى أدق جدران الخلايا النباتية سواء كانت على هيئة الياف أو خلايا غير ليفية من مادة السليلوز وبالتالى فان ســـيقان النباتات وجذورها وجذوع الأشجار الخشبية جميعها يحتوى على خلايا ليفيه وخلايا غير ليفية تتكون جدرانهـــا كذلك من مادة السليلوز· وتشبه هذه الخلايا الليفية زغب القطن أى شعر القطن القصـــير المتخلف على البذرة بعد عمليات الحلج والذى يبلغ طوله نصف سنتيمتر فقط · أما الصلابة التى تتسم بها سيقان الأشجار فتنتج من مادة أخرى هى مادة اللجنين وهى التى تجعل الياف السيليلوز يتماسك بعضها مع بعض، كما يلصق الملاط قوالب الطـــوب فى أى مبنى · وبمعنى آخر فان اللجنين هو المـــادة الخشبيه التى تعطى السيقان والجذوع الأشجار صلابتها المعهوده ، واذا أزيلت مادة اللجنين باذابتها كيماويا مثلا فان الخشب أو القش يتفكك الى أليافه الأولية التى تشبه الى حد كبير زغب القطن الا أنها أقصر منه بعض الشىء ·

•

ومن المعروف أنه يمكن غزل الياف القطن وذلك بتجميع هذه الالياف بعضها مع بعض ، وبرمها لتعطى خيطا طويلا كما هو الحال فى المغـــازل اليدويه او المغازل الميكانيكية وهذه الخيوط يصنع منها القماش بعد نسجها يدويا أو ميكانيكيا وذلك بترتيب الخيوط فى صفوف متعامد بعضها على بعض .

وان كان من السهولة بمكان غزل ونسج ألياف القطن او الصوف فانه من المستحيل غزل زغب القطن أو الألياف القصـــيرة التى تستخلص من ســـيقان النباتات والأخشاب وذلك لأن أطوالها تقل كثيرا عن طول شعر القطن ، وحتى الآن لم تصمم أى ماكينة لغزل مثل هذه الألياف القصيرة رغم مرونتها بعد ازاله اللجنين منها مما يجعلها من احدى النواحى صالحة للغزل · وهناك استثناء لذلك يتمثـــل فى

سيقان نبات الجوت أو نبات الكتان فان كل عدد معين من هذه الألياف يتجمع بعضها مع بعض بمادة البكتين بالاضافة الى مادة اللجنتين التى يمكن ازالتها بسهولة بالتعطين وبذلك تكون مجاميع الألياف المنتجة من هذه النباتات على درجة كبيرة من الطول مما يسمح بغزلها ونسجها لانتاج الخيش من الجوت والتيل من الكتان ٠ وبالاضافه الى الألياف الحيوانية والألياف النباتية التى تنتسب جميعها الى المواد العضويه فهناك ألياف طبيعية أخرى لا تنتج من حيوان أو نبات بل توجد على هيئه عروق فى طبقات الأرض مثل الحرير الصخرى (الاسبستوس) وهى مادة عازلة للحرارة وتمثل الألياف غير العضوية الطبيعية ونتيجة لصلابتها وقصرها فانها لا تستعمل لانتاج الغزل والنسيج ٠

وكما تدخل الألياف فى صناعة الغزل والنسيج فانها كذلك تدخل فى صناعه أخرى هامة ألا وهى صناعه الورق ٠ وتعتمد هده الصناعه على الألياف النباتيه القصيرة التى لا يمكن غزلها مثل زغب القطن وألياف سيقان النباتات مثل جذوع الأشجار الخشبيه أو القش والتى تستخلص كيماويا أو ميكانيكيا وتسمى كتلة الألياف المستخلصه التى يصنع منها الورق بلب الخشب أو لب الورق ٠ وهذه الألياف باضافة الماء اليها تبتل وتعطى معلقا مائيا ، له ملمس يشابه الى حد ما ملمس العجينة مما دعا لاطلاق اسم عجينة الورق على اللب بعد اضافة الماء اليه فاذا ما سحب الماء من هذه العجينه بعد وضعها فى صندوق ذى قاع ملىء بالثقوب أو فى غربال فان الألياف تترسب على سطح الغربال متماسكا بعضها مع بعض ولكن فى غير ترتيب بل مشتتة فى جميع الاتجاهات بعكس النسيج ٠ ويتوقف سمك الورق الناتج على تركيز كمية الألياف الموجودة أصلا فى العجينة المائية ٠ وقد صنع الورق بهذه الطريقة لأول مرة منذ ألفى سنة فى الصين وذلك بعد استخلاص ألياف السليلوز من قش الأرز أو تبن القمح بمعالجتها بمحلول رماد الصودا الذى يذيب مادة اللجنين ، وقد كان الدافع الى تطبيق هذه الطريقة لصناعة الورق اليدوى هى ملاحظة الصينيين القدماء أن بعض حبوب اللقاح الدقيقة التى تحمل شعرا أو زغبا قصيرا تتطاير فى الهواء ثم تترسب على سطح المياه الراكدة فيتداخل بعضها فى البعض لتكون شريحه أو غشاء يجف بمرور الوقت بجفاف الماء الراكد لتعطى مادة تشبه الجلد أطلق عليها اسم الورق وان كان ما زال حتى الآن تحضر كمية ضئيلة جدا من الورق والنسيج بالطريقة اليدوية فانه يمكن القول بأن هذه المنتجات تحضر الآن بطرق كيماوية وميكانيكية معقدة ليس هنا مقام لشرحها ٠

•

وفى صدد ذكر تاريخ صناعة الورق تجدر الاشارة الى ان قدماء المصريين هم أول من صنعوا الورق وسبقوا فى ذلك قدماء الصينيين وتتلخص العملية فى تقطيع سيقان نبات البردى الى شرائح رقيقة طويلة ثم ترتب هذه الشرائح متعامدة بعضها على البعض كما هو الحال فى ترتيب الخيوط لانتاج النسيج وبذلك فان ورق قدماء المصريين يعتبر نسيجا من الناحية التكنولوجية ٠

وقد أقتصر حتى الآن على التقديم للألياف الطبيعية الا أن هناك مجموعة كبيرة من الألياف الصناعية خرجت من المصانع لتنافس الألياف الطبيعية أو لتكمل بعض نواحى النقص فيها ٠ وقد بدأت فى أواخر القرن الماضى ٠ ففى الدول الغنية بالغابات تتوافر ألياف لب الورق المستخلصة من الاخشاب ، تلك الألياف القصيرة التى لا تصلح للغزل رغم مرونتها كما سبق أن بينا وحيث أن هذه الدول لا ينمو القطن بها ، لذلك بدا التفكير جديا فى محاولة غزل هذه الألياف القصيرة الى خيوط ثم صناعة النسيج منها لتكون بديلا لنسيج القطن ٠ وقد لاحظ أحد الكيماويين فى هذا الوقت أن الحرير الطبيعى الذى تنتجه دودة القز يخرج على هيئه سائل لزج ما يلبث أن يتجمد حين ملامسته للهواء على هيئة ألياف حريرية بالغة الطول وبذلك اتجهت هذه التجارب والأبحاث الى محاولة اذابة ألياف اللب السليلوزى فى اى سائل طيار ثم ضخه خلال أوعية ذات ثقوب صغيرة هى أقرب ما تكون الى « دش الحمام » بحيث يتبخر السائل الطيار بسرعه حين ملامسته للهواء وخاصة اذا كان ساخنا فتتجمد الخيوط السائله الى ألياف مثل ألياف الحرير بحيث يمكن استعمالها بديلا لألياف القطن وذلك بعد تقطيعها أو استعمالها بدون تقطيع بديلا للحرير الطبيعى ٠

•

وقد فشلت التجارب الأولى حيث لم يمكن اذابة ألياف السليلوز فى أى سائل من السوائل العضوية الرخيصة المعروفه حين ذاك ثم جربت الأحماض غير العضويه مثل حامض الكبريتيك أو الهدروكلوريك فوجد أن محاليل هذه الأحماض المركزة نسبيا تفتت ألياف السليلوز تدريجا ثم تذيبها الى محلول على درجة قليلة من اللزوجة واذا ما ضخ المحلول خلال ثقوب المغازل السابق ذكرها فى حوض مائى به مادة قلوية مثل الصودا الكاوية فلا تتكون الا ألياف ضعيفه جدا متقطعة غير صالحة، وبترك هذا المحلول لفترة أطول قبل ضخه وجد ان السليلوز قد تحول كليه الى الجلوكوز أو سكر العنب ٠ وأدت هذه التجارب رغم فشلها فى تحقيق ما كانت تهدف اليه أصلا الى واحد من اكبر الاكتشافات فى مجال الكيمياء فقد ثبت منها أن الجزيئات التى تتركب منها ألياف السليلوز أو بمعنى آخر أن جزيئات السليلوز التى

تتركب منها الألياف النباتية ما هى الا مجاميع كبيرة من جزيئات الجلوكوز مرتبط بعضها بالبعض ثم ثبت نهائيا أن كل جزىء من جزيئات السليلوز ما هو الا سلسلة طويلة تتركب من حلقات كل حلقه عبارة عن جزىء جلوكوز او بمعنى اصح جزىء انهدريد الجلوكوز ويبلغ عدد حلقات الجلوكوز ثلاثة آلاف فى جزىء السليلوز الواحد أو أكثر · ولذلك فان جزىء السليلوز يتبع مجموعة من الجزيئات تعرف الآن بالجزيئات العملاقه أى الجزيئات الضخمة التى تتركب من تجمع عدد كبيرجدا من الجزيئات الأبسط منها ـ تماما كما يتجمع الخرز فى عقد أو مسبحة وبالتالى فان شكل الليفة ينعكس على أصغر مكوناتها ألا وهو الجزىء فهو بدوره ذو شكل ليفى او شكل خيطى وكذلك الحال فى شعر الصوف فانه يتكون هو الآخر من جزيئات عملاقة من مادة البروتين تتكون بدورها من وحدات صغيرة هى الأحماض الامينية بدلا من الجلوكوز · وتطلق الآن كلمة البلمرات العالية على هذه الجزيئات العملاقة · ثم قطع العلم بعد ذلك شوطا كبيرا وأمكن بعد معرفة التركيب الكيميائى للسليلوز تحويله بسهولة الى نترات السليلوز أو ما جرى العرف بتسميته نتروسليلوز وهى المادة المستعمله فى قطن البارود · ثم وجد ان نترات السليلوز بعكس السليلوز نفسه قابله للذوبان فى بعض السوائل العضويه الطيارة الرخيصة مثل مزيج من الأثير والكحول وبذلك أمكن لاول مرة، فى اواخر القرن التاسع عشر ، تحضير الحرير الصناعى من محلول نترات السليلوز بضخه خلال ثقوب صغيرة فى علب معدنية فتتجمد فى الهواء الساخن نتيجة لتبخر المذيب العضوى على هيئة خيوط أو الياف تشبه حرير دودة القز · الا أن نترات السليلوز نتيجة لقابليتها للاشتعال بسرعة فانه لا بد من تحوير اليافها ثانية الى سليلوز وذلك باخراج مجاميع النترات منها مما جعل هذه الطريقه غير اقتصاديه وخاصة أنه أمكن بعد ذلك اذابة الالياف النباتية القصيرة مباشرة فى محلول من أيدروكسيد الصوديا بعد معالجتها كيماويا وهذه الطريقه تعرف بطريقة الفسكوز ويسمى الحرير الصناعى أو الالياف الصناعيه الناتجة منها بالرايون الفسكوزى ·

ويؤخذ فى الاعتبار فى جميع هذه الحالات ألا يتكسر جزىء السليلوز اقل من حد معين والا أعطى اليافا ضعيفة أو يتحلل كليه الى سكر العنب وهذا ما يستعمل فقط لانتاج السكر من الخشب ·

وكما يمكن تشكيل محلول السليلوز على هيئة الياف سائله سرعان ما تتجمد خلال ثقوب صغيرة فانه من الممكن تشكيله على هيئة شرائح مثل الورق اذا ما ضخ خلال شق طويل وهذا هو المتبع فى صناعة ورق السلوفان · أو فى صناعة الفيلم الخام الذى يغطى بعد ذلك بطبقة حساسة لاستعماله فى لتصوير الفوتوغرافى والسينمائى · وان كانت مادة نترات السليلوز لم تستعمل لانتاج الحرير الصناعى الا لفترة قصيرة فانها كانت أول مادة أنتج منها الأفلام والبلاستيك حيث أن هذه المادة تختلف عن السليلوز فى كونها اذا عولجت بالحرارة أى اذا سخنت قليلا فانها لا تتفحم بل تنصهر الى سائل لزج يمكن صبه أو تشكيله فى أى شكل أو قالب كما يشكل الصلصال أو يصب الزجاج · ولم يقتصر العلم على الاعتماد على الجزيئات العملاقة الطبيعيه لانتاج الالياف الصناعية والبلاستيك والافلام بل بدأت الأبحاث تتجه الى تخليق جزيئات عملاقة من جزيئات بسيطة غير الجلوكوز وذلك لصناعة ألياف وبلاستك · وأول وأشهر الألياف الصناعية التى حضرت كليه من الجزيئات البسيطة التى يتحد عدد منها يبلغ الألف أو يزيد لتعطى جزيئا واحدا من الجزيئات العملاقة هى الياف النيلون ويطلق على هذه الألياف كلمة الألياف المختلفة تمييزا لها عن الياف الحرير الصناعى مثل الرايون الفسكوزى حيث أنه فى الحالة الاخيرة لا يخلق جزىء السليلوز العملاق من وحدات أو جزيئات الجلوكوز البسيطة ولكننا نذيب جزيئات السليلوز التى خلقتها الطبيعة من جزيئات سكر الجلوكوز داخل الألياف النباتيه القصيرة ثم نعيد تشكيلها على هيئة الياف صناعيه طويلة ·

●

ويجدر فى ختام هذه المقالة سرد قصة اختراع النايلون كما حدثت فعلا ·· فقد كان أحد عباقرة الكيمياء العضوية فى معامل أبحاث شركة دى بونت الأمريكية ويدعى كاروثرس يهتم بالدرجة الأولى بالأبحاث الأساسية الا أنه لم يلتحق بمعامل أبحاث الجامعات بعد تخرجه وفضل عليها معامل أبحاث الشركات لما تقدمه الأخيرة من تسهيلات أعظم فى الأجهزة وامكانيات البحث وكان هدفه البحث فى موضوع تخليق البلمرات العالية من الجزيئات البسيطة فى المعمل ، بغض النظر عن أى احتمال لاستعمال صناعى وكان فى ذلك مقلدا عملية تخليق السليلوز فى الطبيعة من الجلوكوز الا أنه كان يستعمل مواد بسيطة أخرى غير الجلوكوز يسهل تفاعلها وترابطها لتعطى الجزيئات العملاقة ونجح فعلا فى تخليق الكاوتشوك الصناعى وهو احد البلمرات العالية وذلك من مادة النيوبرين ثم بعد ذلك نجح فى تخليق جزىء النايلون المعقد من حمض الأدبيك الثنائى القاعديه ومادة هيكسا ميثيلين دىامين وكل من هذين الجزيئين البسيطين يعتبر ثنائى الفاعلية أى يستطيع أن يتحد من كل طرفيه بجزىء آخر فيرتبط جزيئان ثم أربعة ثم ثمانية وهكذا تنمو السلسله باطراد ليبلغ عدد حلقاتها عشرات الألوف أو يزيد وجد أن مادة النايلون تنصهر بالتسخين لتعطى سائلا لزجا يمكن ضخه فى ثقوب تحت ضغط بسيط وحين يخرج السائل على هيئة

خيوط رفيعه فانها تتجمد فى الهواء وتسحب على بكر بعد شدها بعض الشيء لتعطى ألياف النـــايلون التى تستعمل فى كثير من المنسوجات • وتختلف خواص النايلون الكيماويه عن خواص السليلوز أى القطن وبالتالى تختلف خواصه الطبيعية ويمكن بصفة عامه القول أن النايلون أقل قابلية للاتحاد الكيميائى ولامتصاص الماء والرطوبة وبذلك يعتبر أقل صلاحية عن القطن من ناحية استعماله في الملابس الداخلية الا أنه يمتاز عن القطن بالمتانة وطول التحمـل وقلة التاثر بالمحاليل القلويه والحمضيه وعـــدم تاثره بالكائنات الحية الدقيقه • وكان الطريق من أنبوبة الاختبار الى الانتاج الصناعى طريقـــا طويلا باهظ التكاليف فبعد التجارب المعملية أجريت تجارب فى مصانع مرشدة صممت خصيصا لهذا البحث ثم على ضوئها صممت المصانع فى صورتها النهـــائية • وهناك عدد كبير من الخطوات من بدء عملية البلمرة أى تخليق الجزىء العملاق من الجزيئات البسيطة حتى انتاج الألياف فى صورتها التى تدخل فى صـــناعة النسيج ولكل من هذه الخطوات متغيرات عديدة سواء من الناحية الكيماويه أو الميكانيكيه وبالتـــالى فهناك ظروف مثلى لكل عملية وعلى سبيل المثال يجب الا يترك الجزىء العملاق لينمو باطراد الى ما لا نهاية حتى لا تصبح المادة الناتجة صعبة الصهر والتشغيل الى ألياف •

وفى هذا الصدد تجدر الاشارة الى ان شركة دى بونت أنفقت على أبحاث النايلون حوالى خمســـه وأربعين مليون دولار بالاضافة الى واحد وعشرين مليون دولار لدراسة الأسواق وتجاوب المستهلك مع هذه الانواع الجديدة من النسيج وبعد ذلك تكلف انشاء اول مصنع متكامل لانتاج النايلون مبلغ مائة وستة وتسعين مليون دولار • حقيقة أن ارتفـــاع التكاليف يعود الى حد كبير الى أن ألياف النايلون هى أول الألياف المخلقة وما تبعها من الياف مخلقـة أخرى لم تبلغ نفقات بحوثها ما بلغته بحوث النايلون الا ان تكاليف بحوثها وتطويرها على أى حال من الأحوال تدخل فى نطاق ملايين الجنيهات • اما عن المواد الأولية للنايلون فانها تصنع من الفينول الذى ينتج من البنزين ويستخرج الأخير بدوره من نواتج تقطير قطران الفحم •

وقد امكن أخيرا استخراج هذه المواد الأولية من المخلفات الزراعية التى تحتوى على نسبة كبيرة من نصف السليلوز وهى مادة أو مجموعة مواد شبيهة بالسليلوز وتوجد مختلطة معه فى كثير من النباتات ليس فى شعر القطن بالـــذات ولكن في ســـيقان وأخشاب النباتات وتتركز بوجه خـاص فى قوالح الأذرة •





بقلم الدكتورة
سمحه الخولى

في هذه الفترة الحاسمة التى تجمع فيها وزارة الثقافة عندنا كل الطاقات وتركز الخبرات لتنظيم مواجهة المسئوليات الخطيرة الملقاة على عاتقها ، من تقريب ثمار الحضارة الانسانية الى الشعب وتدعيم ثقافته وفنونه المحلية — فى هذه الفترة الحاسمة فى تخطيط البناء الثقافى للمجتمع الجديد ، يهمنى ان اقدم فى هذا الباب من حين لآخر خلاصات وافية لما يدور من ابحاث ودراسات فى دول مختلفة — شرقية وغربية — بقصد استجلاء مشاكل الموسيقى واستنباط الحلول المثلى المؤدية الى ازدهار هذا الفن واحلاله المكانة الجديرة به فى حياة الشعوب، وخاصة فى هذا القرن الذى تعرض فيه فن الموسيقى ووسائل انتشاره الى عوامل جديدة تماما ، غيرت وجه الحياة الموسيقية واحدثت تحولا هائلا فى اوضاع ومفاهيم النشاط الموسيقى مما ادى الى تخلخل كبير فى الدور التقليدى للهيئات الموسيقية التى كانت تتولى النشاط الموسيقى قبل ظهور الاسطوانة والراديو والفيلم والتليفزيون .

ولا شك ان النشاط الموسيقى فى بلادنا من احدث مجالات الخدمات الثقافية ، ونحن فى مسيس الحاجة الى ان نستهدى فى تنظيمه بخبرة غيرنا من الدول التى سبقتنا فى هذا المضمار ، ولذلك يهمنا ان ندرس بعناية الاساليب المتنوعة التى تعالج بها شئون الموسيقى فى الدول المختلفة والحلول العملية التى يواجهون بها الجوانب المتعددة لمشاكل الموسيقى، الفنية والاقتصادية والاجتماعية. ولا شك ان التعمق فى فهم المشاكل الموسيقية المشتركة سيعيننا فى رسم السياسة المثلى لنشر الثقافة والفن الموسيقى فى بلادنا على أساس متكامل من التحليل الدقيق لظروف مجتمعنا وتراثه ، وكذلك الفهم الواضح لطبيعة المشاكل الموسيقية العامة لهذا العصر ، مع تفاوت درجاتها ونوعيتها من شعب لآخر .

ويسرنا ان نبدأ اليوم بتقديم خلاصة وافية للقسم الاول من التقرير القيم الذى نشرته وزارة الثقافة الفرنسية اخيرا (١٩٦٥) متضمنا

تفاصيل دراسات وتوصيات اللجنة القومية التى شكلها اندريه مالرو ، وزير الثقافة فى ديسمبر سنة ١٩٦٢ « **لبحث مشاكل الموسيقى فى فرنسا** » وهو تقرير يجمع الى قيمته العملية الكبيرة متعة الروح التحليلية التى عرفت عن العقلية الفرنسية، فهو واضح شامل فى تناوله لمشاكل الموسيقى فى فرنسا ، تناولا قائما على أساس من النقد الصريح بلا مجاملة للاوضاع القائمة ، والتحليل لأسباب النقص ، واقتراح للحلول العملية البناءة الكفيلة باصلاحها . وقد سجلت فيه اللجنة رغباتها واقتراحاتها (وعددها ثلاثون اقتراحا) ثم ترجمتها الى اعتمادات مالية محددة لتدرج فى الميزانية مع شرح عملى تفصيلى لاساليب التنفيذ .

والطريف فى هذا التقرير انه تضمن بعض الحقائق والاحصاءات عن النشاط الموسيقى فى فرنسا ، بل وفى باريس بالذات ، جاءت مفاجأة . . فالصورة التى رسمها التقرير للحياة الموسيقية اليوم فى باريس (وقت كتابة التقرير) صورة غير لامعة بالمرة ، وفيها من مظاهر القصور والتعثر ما لا يليق بالمستوى الثقافى الرفيع لهذه العاصمة العريقة ، التى كانت كعبة للفنون . وهذا هو ما دفع بوزير الثقافة الى تكوين لجنة حشد لها مجموعة ضخمة من الشخصيات الموسيقية الهامة ، وعهد اليها ببحث هذه المشكلة وحدد مهمتها : « **بوضع سياسة للموسيقى** » (يمكن ادراج الاعتمادات الضرورية لتنفيذها فى الميزانية التى لم تنل الموسيقى منها القدر الكافى من العناية) . وفصل مهمة اللجنة : بأن عليها دراسة وتعريف المشاكل الموسيقية التى تدخل ضمن مهمة وزارة الثقافة ، بقصد البحث عن العيوب واوجه النقص والعثرات التى تحول دون الازدهار المتآلف لكافة اوجه النشاط الموسيقى فى فرنسا ، وترك للجنة حرية الاستعانة بكل من ترى ضرورة للاخذ برايه من الموسيقيين والعاملين فى مجالات الموسيقى ، لكى تقترح الحلول العملية الممكنة لمواجهة تلك المشاكل .

وكان الوزير قد حدد تسعة أشهر للانتهاء من هذه الدراسة ، غير ان اللجنة اضطرت الى التعمق فى البحث خلال فترة أطول بكثير لكى تجىء قراراتها واقتراحاتها ناضجة شاملة ، ولذلك لم تنته من كتابة تقريرها الا فى غضون سنة ١٩٦٤

وقد راس اللجنة : جايتان بيكون Picon (مدير الفنون والآداب) وكا نوكيلها بياسينى Biasini (مدير المسرح والموسيقى) وأعضاؤها : جورج أوريك Auric وهنرى بارو Barraud وهنرى دوتيو Dutilleux (المؤلفون الموسيقيون) ورينيه دومسنيل Dumesnil وورولان مانويل Manuel (الاستاذان بكونسرفتوار باريس)، وجالوا ـ مونبران Gallois-Montbrun (مدير الكونسرفتوار القومى بباريس) وكلود روستان Rostand وروبير سيوهان Siohan (كبير مفتشى التعليم الموسيقى) .

وتقرير اللجنة مصدر بمقدمة قصيرة توضح أهداف وزارة الثقافة بصفة عامة لتستطيع تحديد الخطوط الرئيسية لتلك الاهداف فيما يتعلق بالموسيقى ، فتذكر المقدمة ان الموسيقى **فن وصناعة** وعلى وزارة الثقافة فى فرنسا ان تسعى الى ان تقبل جماهير الشعب على الحفلات الموسيقية بنفس الشغف والاهتمام الذى تقبل به على ارتياد المسارح والمتاحف الفنية ، وهذا الهدف يرتبط بطبيعة الحال بثقافة الجمهور وذوقه وملكاته الفنية ومدى ما يتمتع به من حب الاستطلاع ازاء الاعمال الموسيقية الجديدة ، اذن فالجانب الروحى من مهمة وزارة الثقافة هو ذلك الذى يتصل بالتعليم والتثقيف والسمو بالاحساس الموسيقى للشعب .

غير ان الموسيقى ليست فنا فحسب بل ان لها جوانب عديدة يتولاها ، الى جانب الفنانين الموسيقيين ، عدد من العاملين فى مجالات أخرى غير ابداعية ، مثل النشر والتسجيل الصوتى فى الافلام او الاذاعة ، وصناع الآلات الموسيقية ، ثم صناعة وتجارة الاسطوانات، فاذا نظرنا الى الموسيقى من هذه الزاوية المادية وجدنا انها كذلك «صناعة» اذا ازدهرت فى البلاد كانت مصدرا من مصادر ثرائها .

ومن الطريف أن التقرير اضطر لاستعراض ثراء التراث الموسيقى الفرنسي وأعلامه منذ عصر النهضة بل والعصور الوسطى ، حتى اشهر فنانى القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وقد حرصت اللجنة على تأكيد هذا المعنى لتدحض به الزعم الخاطىء الذى عبر عنه جاك جان روسو فى القرن الماضى حين انكر على فرنسا اى فضل فى الموسيقى !.

وقد عرضت مقدمة التقرير لموضوع الجمهور والموسيقى ، فسجلت ظاهرة لا بد من الالتفات لها ، وهى عزوف الجماهير فى فرنسا عن حضور الحفلات الموسيقية ، وهذا الفتور فى الحياة الموسيقية يبدو بصورة مجسمة اذا ما قورن باقبال الجماهير فى البلاد المجاورة لفرنسا ، مثل المانيا او ايطاليا او انجلترا او بلجيكا ، وربما كان السر أن الاسطوانات والراديو تشكل اليوم بديلا ومنافسا خطيرا للحفلات الموسيقية الحية كاد يقضى على الاتصال الانسانى بين المستمع وبين الفنان . وان عصرنا الحاضر ليشهد حالة فريدة فى الموسيقى تتمثل فى ذلك الحوار الذى يتم عبر أمواج الاثير بين طرفين غير منظورين (هما

الفنان والجمهور) ، وقد كان لهذه الحالة الفريدة أثر عميق فى تعديل الجو النفسى للاستماع الموسيقى ، وهذا التطور جزء من تحول كبير ، لكن المرجو الا ينتهى الامر الى القضاء على كل اتصال انسانى حى بين جماهير المستمعين والفنانين . وان من اهم اهداف وزارة الثقافة الحفاظ على هذه الصلة الانسانية المباشرة ، وتوسيع مجالها حتى تشمل قطاعات جديدة من الشعب . ومن اجل تحقيق هذا الهدف خصص التقرير فصلا طويلا للبحث فى « **وسائل انتشار الموسيقى وتوصيلها الى الجماهير** » .

على انه من الضرورى كذلك العناية بماهية ما يقدم من الموسيقى للجماهير ، فبالرغم من استبعاد أى احتمال لفرض سياسة موسيقية قومية ضيقة الافق ، فانه من المنطقى ان تفسح فرنسا مكانا مميزا لموسيقاها ولانتاج فنانيها من العصور السابقة، وكذلك من العصر الحاضر . وهذا يقود الى بحث « **التأليف الموسيقى** » ، فلكى يعيش التراث الموسيقى لا بد من اثرائه على الدوام بأعمال فنية جديدة .

●

أما « **التعليم الموسيقى** » فله اهميته الكبرى فهو الاساس الاول لكل ازدهار ونشاط موسيقى ، وهو الذى يكون ذوق الجماهير وينشر بينها الثقافة الموسيقية .

وهكذا يتضح ان مشاكل الموسيقى فى فرنسا امكن ادراجها تحت ثلاثة ابواب رئيسية هى : **التعليم ، والتأليف ، ومجالات النشاط الموسيقى** . وهى التى نكتفى اليوم بأن نقدم للقراء منها خلاصة وافية لما جاء فى التقرير حول موضوع « التأليف الموسيقى » على ان نقدم لهم فى الشهر القادم عرضا لموضوع التعليم ومجالات النشاط الموسيقى.

التأليف الموسيقى :

من الحقائق المعروفة فى عالم الموسيقى ان الغالبية العظمى من المؤلفين الموسيقيين لايستطيعون كسب عيشهم من التأليف وحده ، فقد كان لكل مؤلف نشاط آخر هو المصدر الرئيسى الذى يكفل له ضروريات الحياة ، وغالبا ما يكون هذا النشاط تدريسا او عزفا ، ولم يخرج عن هذه القاعدة فى شتى عصور الموسيقى الا حالات نادرة جدا ، تمثل الاستثناء الذى يثبت القاعدة .

ولذلك تتساءل اللجنة الفرنسية : ما هو واجب الدولة اليوم بالنسبة للمؤلف الموسيقى ؟ ان الدولة تكلف المصور ومهندس الديكور والمعمارى بأعمال فنية تدفع لهم عنها مكافآت مالية ، ولقد جرت منذ سنة ١٩٣٨ على نظام مماثل بالنسبة للمؤلفين الموسيقيين فكانت تكلفهم بأعمال موسيقية تجزيهم عنها ماليا(١) Commandes الا ان عصرنا الحاضر ليتميز بظاهرة مقلقة ظهرت فيه بوضوح الا وهى عدم اقبال الجماهير على ما يسمى « بالموسيقى المعاصرة » او بعبارة أخرى بموسيقى القرن العشرين بصفة عامة . فالجمهور الذى يحضر حفلات الكونسير لا يتذوق الا انتاج القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، أى من فيفالدى الى فاجنر ، وكل ما قبل ذلك يعتبر عتيقا ، اما ما جاء بعد ذلك فيعتبر تقدميا ...

واذا كانت هذه الظاهرة ملحوظة فى بعض البلاد الاوروبية على نطاق ضيق فانها مجسمة فى فرنسا بصفة خاصة ، فمن الملاحظ ان مؤلفات المؤلفين الفرنسيين المعاصرين تعزف دائما خارج فرنسا بحفاوة واهتمام ، بينما تكاد لا تعزف فى فرنسا نفسها اطلاقا .. وان نظرة الى برامج حفلات الكونسير للجمعيات السيمفونية الباريسية لتشهد بهذه الحقيقة المؤسفة ، فهى تتجنب المؤلفات الفرنسية الحديثة، تملقا لذوق جماهيرها وحرصا على ايراداتها ، وبذلك تتخلى عن واجب من اهم واجباتها هو تعريف الجمهور بالمؤلفين الجدد وتحبيب موسيقاهم اليه ، وربما يكون من الانصاف ان نشير الى بعض الجهود التى تبذلها من حين لآخر بعض تلك الجمعيات فى التعريف بالمؤلفات الفرنسية الجديدة ، وهى جهود تزداد قيمتها اذا ما قيست بالمعونة الضئيلة التى تمنحها لها الدولة. وبالرغم من تلك الجهود الفردية فلا زالت الكتلة العريضة لمستمعى الموسيقى تتخذ من المؤلفات الجديدة موقفا تسوده روح اللامبالاة ان لم تكن روح العداء .

ولا شك ان العزاء الوحيد للمؤلفين الفرنسيين هو المجال الفسيح الذى تكفله لموسيقاهم حفلات اوركسترا الاذاعة والتليفزيون (٢) التى كان لها الفضل الاكبر فى نشر تلك المؤلفات وفتح الآفاق امامها . ولكن هل تسمح الدولة بأن تظل مهمة تنشيط الحياة الموسيقية لعاصمة كبرى مثل

---

(١) سبق أن طالبنا مرارا باتباع هذا النظام فى مصر تشجيعا ودفعا لحركة التأليف الموسيقى الناشئة ، فهى بحاجة الى مثل هذا التشجيع المادى والادبى لكى تواجه تحديات هذه المرحلة المبدئية الرائدة ، وما زال مؤلفو الموسيقى المصرية المتطورة يقدمون اعمالهم للاوركسترا دون مقابل .

(٢) من الطريف أن الوضع فى بلادنا هو نقيض ذلك تماما ، فمؤلفات الموسيقى المتطورة لا تعزف الا فى حفلات الاوركسترا السيمفونى ، بينما الاذاعة والتلفزيون تكاد تقاطع تلك المؤلفات ولا تفسح لها أى مكان فى أى واحد من برامجها !!

باريس وقفا على أركسترا هيئة الاذاعة والتليفزيون الفرنسية وحده ، كما كان الامر خلال العشرين عاما الماضية ؟.

اما الاعمال الموسيقية المسرحية فان مشكلتها اعقد بكثير من المؤلفات السيمفونية او مؤلفات موسيقى الحجرة ، فان المؤلف الذى يقضى الشهور الطويلة بل الاعوام ، فى تلحين اوبرا او باليه يواجه صعوبة كبرى فى سبيل تقديم عمله على المسرح ، واذا ساعده الحظ واتيح لعمله ان يرى النور (وهذا امر عسير جدا) فان الجمهور لن يتقبله بأيسر من تقبله للمؤلفات السيمفونية الجديدة ، حيث لازال الجمهور متشبعا بتقاليد القرن التاسع عشر فى الاوبرا والباليه .

وهكذا يتضح ان الموسيقى الجديدة فى فرنسا ، سواء فى المجال السيمفونى ، أو المسرحى ، تواجه صعوبات حقيقية دعت اللجنة الى المطالبة بمضاعفة الاعتمادات المالية المخصصة لتشجيع التأليف الموسيقى ، والتى تدفع للمؤلفين مقابل تأليفهم لاعمال موسيقية معينة Commandes ، وهذه خطوة اولية حتمية لتشجيع التأليف الموسيقى الجديد ، تكملها خطوات اخرى من تنظيم سياسة نشر الموسيقى ، مع العمل على تثقيف الجمهور وتكوين ذوقه الموسيقى عن طريق اصلاح التعليم الموسيقى (سواء فى مراحل التعليم العام ، او للهواة) .

والمتبع فى الاعمال الموسيقية التى تكلف بها الدولة المؤلفين (٣) الموسيقيين ان تسير تبعا لتوجيهات لجنة فنية استشارية تجتمع دوريا لهذا الغرض ، وتحدد المبالغ التى تدفع عن كل مؤلف موسيقى ، تبعا لاهمية العمل الموسيقى وتبعا لمستوى المؤلف ومكانته الفنية .

غير ان تلك السياسة لم تكن مثمرة بالقدر الكافى اذ لم يكن هناك اى التزام من الدولة بعزف تلك المؤلفات التى تدفع للمؤلفين عنها المكافآت ، وبذلك لم تكن تلك الاعمال الجديدة تجد فرصتها فى العرض للجمهور الا من خلال الجهود الفردية التى يبذلها المؤلفون انفسهم فى سبيل عزفها .

واذا كانت الاعتمادات المخصصة للموسيقى فى ميزانية وزارة الثقافة قد زادت فى السنوات العشر الاخيرة (من سنة ١٩٥٢ الى سنة ١٩٦٢) الى ما يعادل الضعف ، الا ان تلك الزيادة ليست فى الواقع الا انعكاسا للنقص العام فى القدرة الشرائية للعملة ولا يمكن اعتبار اعتمادات الموسيقى قد تضاعفت فعلا ، ولذلك فهى لا زالت بعيدة كل البعد عن كفاية الحاجات الحقيقية للنشاط الموسيقى المنشود لفرنسا . كما انه من الضرورى اعادة النظر فى الروتين السائد ، والذى تمنح بمقتضاه المكافآت عن المؤلفات الموسيقية المطلوبة ، فهو نظام لا يأخذ فى الاعتبار الاحتياجات الجديدة للهيئات الفنية وللمؤلفين بل وللجمهور نفسه ، فضلا عن انه لن يؤدى الى بث الروح والحيوية فى الحياة الموسيقية عن طريق تهيئة الفرص الحقيقية الكاملة للتعريف بأعمال المؤلفين الجدد ، ولا يكفى لتشجيع التأليف الموسيقى ان تدفع الدولة اثمانا لبعض المؤلفات — بل لا بد من وضع نظام دقيق مدروس يكفل التعريف بها على اوسع نطاق ، فما جدوى ان تعاون الدولة على ميلاد عمل فنى جديد يظل حبيس الاوراق التى دون فيها ؟ ولذلك توصى اللجنة بأن يكون كل تكليف موسيقى Commande مصحوبا بضمان عزف العمل او اخراجه (اذا كان مسرحيا) ، وعليها فى هذه الحالة ان تتكفل بكل نفقات نسخ النوتات الموسيقية اللازمة لذلك العزف .

ومما يجدر ذكره ان سياسة تكليف الموسيقيين بأعمال جديدة قد تطورت تطورا ملحوظا منذ عام ١٩٦٢ ، فبعد أن كانت اللجنة تكتفى بقبول ما يعرضه عليها المؤلفون انفسهم من اعمال ، تحولت الى موقف المبادرة بطلب اعمال موسيقية معينة ، شعرت بحاجة الحياة الموسيقية الى مزيد من العناية بها ، وبذلك اصبحت كلمة Commande تنفذ بمعناها الحقيقى الكامل ، وأصبح للدولة دورها فى دفع المؤلفين الى خلق اعمال جديدة يكتبها أهم المؤلفين الممثلين لروح العصر ، وذلك دون ان تغفل الدولة فى الوقت نفسه واجبها فى تشجيع المؤلفين الذين لا زالت قدراتهم الابداعية بحاجة الى تشجيع وتأكيد .

وتوصى اللجنة بأن من مستلزمات تلك السياسة ان تنفق الدولة على عمليات نسخ النوتات الموسيقية بكل تفاصيلها (نوتات الآلات الاركسترالية المختلفة او اصوات الكورال الخ) ولكن على شريطة ان تظل تلك النوتات الموسيقية ملكا لمؤلفيها ولهم مطلق الحرية فى استعمالها . وهذا من أهم التطورات التى طرأت على سياسة تكليف المؤلفين الموسيقيين منذ سنة ١٩٦٣ .

كما ينبغى ان تعمل وزارة الثقافة على توثيق الاتصال بين المؤلفين الموسيقيين وبين الهيئات

---

(٣) حبذا لو اخذ بهذا النظام فى بلادنا ، فان مبدأ تكليف المؤلفين بأعمال موسيقية يشجعهم على اقتحام ميادين جديدة ويذكى فيهم روح البحث ، وهذا النظام متبع عندنا بصورة مشابهة فى لجنة المقتنيات الفنية التى تشترى أعمال الفنانين التشكيليين ، كما أن المسرحيات التى تقدمها مسارح الدولة تقدر لها أثمان لشرائها .

الموسيقية التى تتولى الاداء كالاركسترات السيمفونية والمسارح ومجموعات موسيقى الحجرة تنسيقا للتعاون بينها جميعا ، كما اقترحت ان يتم اتفاق مبدئى بين المؤلف الموسيقى ومدير المسرح (والمخرج) على القصة او المسرحية التى يزمع تلحينها (سواء للاوبرا او الباليه) وبذلك يجاز الكتيب او النص الشعرى مبدئيا قبل ان يبدأ المؤلف فى تلحينه .

ومن اهم الجهود المبذولة لابراز النشاط فى التأليف الموسيقى السياسة الرشيدة التى تنتهجها الاذاعة والتليفزيون من اصدار مجموعة سنوية تتكون من ست اسطوانات من الموسيقى الجديدة تضعها تحت تصرف وزارة التربية والثقافة والمنشآت التعليمية بثمن مخفض ، وتطرحها فى السوق بثمن معتدل دون النظر الى تحقيق اى ربح من هذه العملية ، وبناء على هذه السياسة ، يتكون للبلاد ارشيف موسيقى متكامل على مر السنوات يسجل اهم الاعمال الفنية التى يبدعها كبار الموسيقيين الفرنسيين وهو ما سنعود اليه بصدد الحديث عن مجالات نشر الموسيقى والمحافظة على التراث الموسيقى .

ولا اود ان اختتم هذا العرض لموضوع التأليف الموسيقى ومشاكله ووسائل تشجيعه دون ان اقدم للقارىء نموذجا لاهم الاعمال الموسيقية التى كلفت بها الدولة المؤلفين الفرنسيين من أجيال ومذاهب فنية مختلفة ، مثل : داريوس ميلو Milhaud الذى كتب سنة ١٩٦٢ «عملا للكورال والأوركسترا» تقاضى عنه ١٥٠٠٠ فرنك (وهو اعلى مبلغ يدفع لاى مؤلف موسيقى ، اذ انه يعادل الف وخمسمائة جنيه تقريبا) ومثل اوليفيه ميسيان Messiaen الذى كتب بتكليف من اللجنة « قداسا لتخليد ذكرى شهداء الحربين » (تقاضى عنه خمسة آلاف فرنك) . وهنرى بارو Barraud الذى كتب سنة ١٩٦٣ « سمفونية ذات طابع دينى تحية لذكرى رامو» (ثمانية الاف فرنك) ، ومن جيل احدث كتب جان لوى مارتينيه Martinet « قطعة سيمفونية متعددة الحركات تحية لذكرى رامو » (خمسة آلاف فرنك) . ومن مجموعة الستة الشهيرة Les Six كتبت جيرمين تايفير Tailleferre فى سنة ١٩٦٣ ايضا «مقطوعة لثنائى بيانو تحية لذكرى رامو » (٤) (خمسة آلاف فرنك) . ومن الاعمال المسرحية كتب ماريوس كونستان عملا غنائيا بعنوان « العشاء » (ستة الاف فرنك) ، وكتب ديبوا Dubois باليه « فتاة الفلاف » سنة ١٩٦٤ وتقاضى عنه (ثلاثة آلاف فرنك) .

من هذا يتضح ان سياسة تشجيع التأليف الموسيقى قد حققت نتائج ايجابية ، ولكنها بحاجة الى مزيد من التنظيم الكفيل بالتعريف بتلك الاعمال الجديدة على نطاق واسع باعتبارها الاستمرار الحى للتراث الموسيقى الفرنسى .

---

(٤) جان فيليب رامو من اشهر الموسيقيين الفرنسيين فى القرن الثامن عشر ، كتب مؤلفات هامة لآلة الكلافسان، وأوبرات كثيرة تمثل الطابع الفرنسى فى الاوبرا ، وله كتاب قيم فى شرح قواعد الهارمونية يعد من أهم المراجع .

وقد ولد رامو سنة ١٦٨٣ ، وتوفى سنة ١٧٦٤ . واحتفلت فرنسا سنة ١٩٦٤ بمرور مائتى عام على وفاته ، ولذلك كثرت المؤلفات الموسيقية التى وضعت فى ذلك العام تحية لذكرى ذلك الفنان الشهير .



البينالى السادس لفنون دول البحر الأبيض

بقلم بدر الدين ابو غازى

بهذه الدورة من دورات بينالى البحر الابيض بالاسكندرية (ديسمبر ١٩٦٥ ـ مارس ١٩٦٦) يكمل هذا البينالى اثنى عشر عاما من حياته ، وهو يقارب بهذا عمر بينالى ساوباولو الذى بدأت اقامته منذ سنة ١٩٥١ ، ويتخذ مكانه الى جانب المعارض الدورية التى تقام فى أنحاء العالم كل عامين ممثلة تطور الاتجاهات الفنية وابداعاتها المتلاحقة .

غير أن بينالى الاسكندرية يتميز عن بينالى فينيسيا وبينالى البرازيل وبينالى باريس الناشىء ، يتميز عنها فى قيامه على مجموعة من الدول هى التى تعيش على ضفاف هذا البحر العتيد الذى ازدهرت على ضفافه حضارات قديمة اخذت بصورة او بأخرى تستعيد ذاتها وتقدم نماذج من حضارة عصرها ، فهو بهذا يعيد أواصر علاقات قديمة ، ويحقق لقاء بين دول هذا البحر فى مدينة الاسكندرية التى كانت منذ القرن الثالث قبل الميلاد منارة للفن ، وملتقى لتيارات فكرية وفلسفية جعلت لمدرسة الاسكندرية مكانة الى جانب مدرسة أثينا ، وحضارة روما ، وفنون طيبة والعمارنة العريقة .

من اجل هذا يتعلق بهذا البينالى اكثر من امل فى أن يكون ايذانا بلقاء متصل جديد بين دول هذا البحر ، وأن يحقق هذا اللقاء دعوة الى ابداع فن يمزج الماضى بالحاضر ويحولهما الى رموز لحياة داخلية تنبثق من ذات كل بلد وفقا لظروفها وذوقها ومفاهيمها الفنية .

ولعل ادراك هذا المعنى والتركيز عليه فيما تشارك به الدول فى هذا المعرض يتيح له ان يستكمل دلالته ، وان يحمل الى العالم الفنى هذه الرسالة ويمضى بتطويرها فى دوراته المقبلة .

ولقد وضح هذا المعنى فى رسالة اليونان الى المعرض هذا العام ، فهى قد قدمت من خلال كثير من معروضاتها اجابة لما يمكن ان يقدمه اللقاء بين الماضى والحاضر فى الفن ، اجابة استخلصتها من تراثها وقدمتها بلغة معاصرة تشترك فى سمة من سمات فنون هذا البحر ـ الهيام بالوضوح

اللوحات التجريدية للفنان بيلاد اليس مانوليس التى فازت احداها بجائزة التصوير الثانيه ، لايقوم التجريد فيها على اشكال لاشيئيه وانما هى تعتمد على أشياء توحى بعراقة المبانى القديمة وزخرفة الازياء الاغريقية التقليديه ، وتصوغ من هذه الاشياء اشكالا تحمل عبير اليونان وتصوغه فى لغه عالميه متوازنه .

كذلك نلمح فى اعمال النحت الحاح هذا الماضى الاغريقى وبخاصه فى تماثيل النحات اليونانى الشاب بانورجياس ليتميوس الذى فاز بجائزة النحت الثانيه

ولدى اليونان أمثله اخرى اكثر دلاله على استمرار الانسانيه الاغريقيه القديمه وصلاحيتها لاثراء اللغه التشكيليه المعاصرة ولعل اوضح هذه الامثله ما قدمه النحات اليونانى كابارالوس من اعمال فى بينالى فينيسيا سنه ١٩٦٢ اكسبته مكانه عالميه اذ قدمت مثلا لما يمكن ان يحققه اللقاء الحميم بين حضارة مضت وعالم معاصر، وما يمكن أن توحى به الرموز المعاصرة من عراقه الأصل دون أن تفقد جدتها أو تهوى الى التقليد ... ولعل اليونان تقدمه الينا فى دورتها القادمه ففى اللقاء مع اعماله ما يتيح التعرف على نموذج من الابداع العالمى الجديد النابع من أرضه وتقاليده .

●

ومن الظواهر الحميدة فى هذا المعرض انه خلا من البدع المتطرفه التى تسود معارض البينالى الأخرى والتى دعت هيربرت ريد الى ان ينبه فى كتاباته الاخيرة الى الخلط والغموض اللذين يسيطران على الفن المعاصر وينوه الى ان الفن يجب ان يعود مرة آخرى الى اللقاء مع جمهوره خلال لغه من الرموز قد لاتكون حتما من عالم المرئيات الظاهرة ولكنها يجب أن تكون لغه محددة وثيقه البنيان

وهذا التطرف فى الاشكال الفنيه الجديدة دعا غيره من النقاد ايضا الى ان يطلقوا اشارة الخطر منبهين الى أن الفن ليس ـ كموضات كريستيان ديور ـ عملا تدفعه بيوت الأزياء وتحيطه بالرعاية وترعاه السيدات الثريات ليتخذ الزى الجديد مكانه المرموق خلال موسم ثم يختفى وانما يجب أن يكون الفن عملا جادا زاخرا بالقيم والا راح هباء .

ولقد قدمت اسبانيا من خلال اعمال ستة عشر فنانا فى التصوير والحفر والنحت نماذج من هذه اللغه المعاصرة يجمعها احترام القيم وان اختلف بينها الاتجاه وان فوز فنانها « ايبانيزا لويزجارسيا أوكوا » بجائزة التصوير الأولى ليحمل اكثر من دلالة فهو يقدم نموذجا للاسلوب التشخيصى الجديد الذى بدأ يتخذ مكانه فى الفن المعاصر بعد ان اوغل مجهدا فى البحث عن التجريد ، وهو فى اعماله « المهرج » و « النميمة » و « المجنونات » يذكر بفن جويا الذى أبدع ترجمه الحياة الخارجيه واخلاق عصره وتقاليدها الى لغه الحياة الداخليه ولكن جارسيا أوكوا اذيطرق هذه الأرض يحمل معه ادوات متجددة تقتحم فى جرأة عالم الاشكال وتبدع بقوة تكويناتها وضرام الحيوية اللونية عالما مشحونا بطاقات تعبيريه زاخرة ... وبهذا التنوع فى الخلق يقدم جارسيا ادراكا جديدا للمرئيات يحمل نسيجه خيوطا اسبانية اصيله

وهذا التعمق بالعالم المرئى يعالجه بانيرو والبرتوداس بأسلوب اخر ، كما تتنوع الرؤيه بين شاعريه لافون كارمن فى تصويرها الهامس ورصانتها التشكيليه . وبين التعبير عن الصخب والاندفاع واهتزاز الرؤى والاشكال من خلال نظرة الى عالم الاحداث فى لوحات « طوليد وكارمن اسكوريال »

ولم تخل اعمال النحت من قوة فيما قدمه «توليدو» و « فالفيرذى » من تعبير ذاتى عن عالم التشخيص عولج فيه الشكل والبناء النحتى العام بقوة ومقدرة .

على ان لوحات الحفر الاسبانى تمثل جانبا ممتازا من المعرض ففيها رجع التيار الذى صبته الحضارة الاسلاميه فى الاندلس وعبير شرقى من روح هذه البلاد التى التقى فى دمائها عصارة حضارات تعود لى ضياغتها بمقدرة وشاعريه وحساسيه وباسلوب تشكيلى يحفظ فى نسيجه القيم التقليديه لفن الحفر بعد ان تطور بها معبرا عن ثراء الرؤيه وروعه الالوان .

●

وقدمت ايطاليا مجموعه تدل على ان التنوع عنصر من عناصر الحيويه فالى جانب اللوحات التجريديه لموزيك زوران تقف اللوحات السيرياليه لفيبكى جيانيتو (الفائز بالجائزة الثانيه) وما تمثله من عالم الوحوش الاسطوريه لبنمايلمس تابو سوفرتشيسكو بمجموعه عن الصيد آفاقا تعبيريه فيها سذاجه فطريه تذكرنا على نحو ما بجولوحات هنرى رسو .

وتميز بين النحاتين الايطاليين العارضين اتجاهان اتجاه المثال « فرانشسكو سومايني » بمفهومه الديناميكى للكتلة التى اطلقها فى الفضاء اشكالا محملة بشحنة من التعبير الدرامى واتجاه مثال آخر شاب هو بودينى فلوريانو (١٩٣٣) نال جائزة النحت الأولى على تمثاله « نساء » .. فهو يمثل فى النحت التعبير عن الواقعية ويحقق التوافق فى المضمون الادبى للعمل الفنى وبين الصياغة التشكيليه لهذا المضمون . وهو قد اوتى من حساسيه الملمس بالتشكيل ما جعل مقاطع تمثاله البرونزى تصرخ بتعبير الفنان ونظرته النافذة .. كذلك بلغت حساسيته ذروتها فى تمثاله النصفى « فاندا » .. فى مسحة الأسى الدفين الذى وفق فى ابرازه من خلال ملامح الوجه ، وفى رهافة الاحساس ـ بدخائل النفس التى يعبر عنها الفنان مع المواءمه بين مطلبين فى النحت .. مطلب الارهاف فى التشكيل الذى يستطيع البرونزان يعبر عنه اذا تناولته يد متمكنه ، ومطلب تماسك التكوين النحتى الذى يحفظ للتمثال صلابته وبناءه .



وتمثل فرنسا فى المعرض الاتجاه التجريدى ... وهذه هى المرة الاولى التى تشترك فيهااشتراكا فعليا منذ مثلت فى البينالى الاول سنة ١٩٥٥ بمجموعة من مقتنيات الهواة فى مصر جمعته حينئذ رينوا وراءول دوفى ومارك شاجال وجورج رووه الى جانب اندريه ديران وارتون فريز وبرنار بوفيه وموريس اوتريللو وفلامنك وفيلار ، فكانت خير ممثل لمدرسة باريس .

أما هذه المرة فكان الاختيار من مجموعه متحف الفن الحديث فى باريس ، وهى مجموعه جيل من شبابها الفنى فى التصوير تصاحب مجموعه رسومات لجيل سابق عليهم اشتهرت اعماله بعد الحرب الثانيه .

وقد كانت جائزة الرسم من نصيب فرنسا كما اختصت بجائزة ثانيه فى التصوير عن لوحة الفنان ارنال فرنسوا (١٩٢٤) « شكل سلبى » وهى مثل غيرها من معروضات القسم الفرنسى لوحه تجريديه غير ان التجريد فيها ينبض بعنصر درامى من خلال مكونات اللوحه التى تمثل مسطحا قاتم الزرقه يزاحمه مربع امتزجت فيه الالوان الحمراء والبرتقاليه وتركزت فى بؤرته عنصر الدراما غير المشخصه فى اللوحه ، وقدرة العمل الفنى رغم تجرده من الموضوع على الايحاء الذهنى والحسى للرائى .

وتثير معروضات القسم الالبانى والقسم اليوغوسلافى قضيه الالتزام والواقعية .

وهذه القضيه تطرحها المعروضات ، كما تحركها مقدمه قوميسير كل من القسمين لاعماله ..

يقول قوميسير القسم الالبانى

« تزدهر الفنون المشخصه فى وطننا من سنه لأخرى وهى اذ تعتمد على الواقعيه ـ الاشتراكيه وتستلهم موضوعاتها من واقعنا الثورى تتقدم الى الأمام باطراد عاملة على النهوض بالناحية الادبية للانسان اجديد مؤثرة على عملية تكوين المجتمع الاشتراكى » .

ثم يشير الى ان الاعمال المعروضه تدل على « ان الفنون الشخصيه عندنا تتقدم دائما الى الامام فى دقه واتقان دون آن يفسدها اى شىء خارج عن الواقعيه الاشتراكيه »

أما قوميسير القسم اليوغوسلافى فيشير فى مقدمته الى ان « حيويه اللغة التشكيلية تتزايد قوة دائما عن طريق معارف جديدة وعن طريق اكتشاف ينابيع جديدة للابتكار وقيم تشكيليه جديدة .

كما يذكر « ان الصفات التى تميز الفن التشكيلى اليوجوسلافى المعاصر هى انه يعيش العصر الحاضر مع الحيويه والتنوع فى الخلق »



ثم ينتهي الى انهم يعيشون مع عصرهم « حيث يتوازن الفن المشخص مع الفن التجريدي ويتداخل هذان الشكلان من أشكال التعبير الفني حتى يكاد الفصل بينهما لا يلقى سندا له » .

وبين اختلاف المفهومين يختلف الانتاج الفني في البلدين .. البانيا قدمت اعمالا تقريريه تمثل عمال البناء والعامله التعاونية والنساء يحلبن البقر . ومصانع النسيج ، وكهربه الريف ومحو الاميه وهي بهذا رأت أن الموضوع كل شيءفلم تتجاوز محاكاته الواقعيه .

غير أن موضوع الشيء يختلف عن مضمونه ... فالموضوع هو العنوان الخارجي أما المضمون فهـو الجوهر الذى لا تدركه العين المجردة العاديه الناقلـه للاشياء نقلا فوتوغرافيا ، وانما يدركه احساس الفنان وبصيرته حين ينفذ من الحياة الخارجية الى الأغوار الداخليه للأشياء .

عنـدئذ تنبض الروح في الشكل الفني وتمده بهبه البقاء .

والعمل الفني لا يصح أن يكون مجرد تسـجيل ومحاكاة ، فهو ليس وثيقه اجتماعيه تقريريه ، وانما هو العالم وقد تحول الى لغه أو لون أو صوت صيغ في بناء ثابت من القيم الفنيه هي التي تعمل اثرها فيمن يتلقاه وتؤدى وظيفتها الحقه من تعميـق الاحساس بالحياة .

والفن كما يقول مالرو ليس خضوعا ، انما هو استيلاء على العواطف ، وعلى طرق التعبير ، استيلاء على اللاوعي دائما وعلى المنطق غالبا

ومغامرة الفنان النبيله هي في سعيه الى هـذا الاسـتحواذ وصياغته ، والفن لا يؤدى وظيفته الا بأدواته الجماليه .

ومع حريه التعبير التشكيلي في يوغوسلافيـا استطاع الفنان أن يسيطر على تكنولوجيا العمل الفني ويستخلص لغته المميزة .

وسواء كان العمل تجريديا أو تشخيصيا فانه في الحالين يحفظ قيمه وينقلها الى الناس .

على أن في الاعمال التشخيصيه بالقسـم اليوغوسلافي ما يجنح الى الواقعية ، ولكنها واقعيه تعبيريه تستحوذ على المشاهد ، وتخاطبه بهذاالحوار العميق الذى يعتبر مطلبا في العمل الفني ، من ذلك لوحات المصور « هيجيد وسيتش كرستو » واشير بصفه خاصه الى لوحته « مشنقه » أراد الفنان في هذه اللوحه ان يندد بمذابح النازى وفظائعهم فلجأ الى رمزيه تعبيريه اذ صور في وجه النازى عيـونا تجردت من كل معاني الانسان ونضحت بالخساسة

وبدا سفاحة تسكب الموت بلا سلاح ولا دماء .. تسكبه من قفاز يستحيل في يد الجندى النازى الى شيء يشير الى بشاعه موت غادر بلا قصاص ، وحبل المشنقة ليس الا تعلة فى خلفية اللوحة ... حبل بلا مشنوق ولكن بشاعه المأساة تبدو فى كل جوانب اللوحه .. اسلوب المعالجه اسلوب متمكن وخلفيتها مجموعه من الالوان المجردة ولكنها تدل على ما يستطيع اللون وحده ان يؤديه من قيم تعبيرية

على هذا النحو من التوغل عبر الحقيقه الداخليه يصوغ الفنان لوحته « الناى الليلى » كما تمثل لوحته « فوق نهر دافى » التى نالت جائزة التصوير الثانيه التعبيريه عن مجد العمل وشاعريته وغنائيه الطبيعه حين يتناولها الفن بادواته الجماليه وحين يدرك ان الواقعيه ليست محاكاة .

وينتهى بنا المطاف عند القسم المصرى وكثير من اعماله سبق عرضها فى مناسبات أخرى ، ولئن جمع المعرض مجموعه من خيرة فنانينا الا ان كثرة العارضين قد لاتتيح الوقوف على خصائص كل فنان واتجاهه ، ولعله من الافضل ان يركز الاختيار فى المرة القادمه على مجموعه قليله تدعى الى الاشتراك منذ الآن حتى يتاح لها فرصه المشاركه الايجابيه الفعاله ، وحبذا لو جمع اختيار العارضين خط مشترك او اتجاه مميز يمثل منهجا من مناهج تجاربنا الفنيه حتى يستطيع القسم المصرى ان يلتقى مع الدول العارضه فى حوار حول اساليبه فى التعبير وما تبشر به هذه الاساليب .

ان بينالى البحر الابيض افق رحيب فتحته مدينه الاسكندريه ما اجدره لكى يستكمل اسباب ازدهاره بمشاركه من الهيئات الثقافيه الاخرى ، ومن المؤسسات التى بات معقودا عليها رعايه الفنون مشاركه فى جوائز المعرض وفى مقتنياته على نحو ما تقدمه المؤسسات الاقتصاديه والثقافيه لمعارض البينالى فى الدول الاخرى من وسائل التشجيع التى اتاحت لهذه المعارض ان يصبح لها رسوخ المنظمات الثقافيه .

ولقد بدأت الاسكندريه تجربة تكمن فيها اسباب النماء والازدهار ، وليس بالعسير ان يتحول بينالى البحر الابيض الى مهرجان فنى كبير ، ولقاء ثقافى ضخم يدعى اليه كبار الكتاب والنقاد فى العالم وتعقد خلاله المؤتمرات ، وتعود الاسكندريه مركزا من مراكز الثقافه العالميه .





الجانب العسير فى دراسة المسرح اليونانى القديم اننا ـ ونحن نتابع احدى المسرحيات ـ لا نكاد نفرغ من بحث قضية حتى تطرح نفسها للبحث قضية أخرى قد لا تتصل بالقضية السابقة اتصالا وثيقا ، بل قد تتقابل أو تتعارض معها أحيانا . والسبب فى ذلك هو ان طبيعة البحث فى الدراما الاغريقية القديمة مزدوجة ـ من احدى الزوايا ـ بازدواج الشكل بين الشعر والدراما وما لكل منهما من قضايا متفردة، فاذا كان التكنيك الدرامى عبئا على المحتوى فى المسرحية ، فان صب هذا العمل أخيرا فى قالب جديد من الصياغة الشعرية يصبح عبئا آخر بما يفرضه الشعر من قيود جديدة ، ونحن ازاء هذه القيود والتعقيدات بصدد مباحث أخرى تفرضها القضايا الجديدة التى تنهض الى الوجود من غمار التداخل بين الشكلين (١) .

لا بد لنا ـ منذ البداية ـ ان نرفض الفكرة القائلة بتلقائية الابداع الشعرى المطلقة ـ فى حالة الدراما الشعرية على الاقل ـ ومن ثم فان طبيعة الشعر ذاتها فى المسرحية ارادية شعورية اذ ينشأ العمل فى نطاق من علاقات ملموسة بين الشاعر الدرامى والعالم ، فالمسرحية تنبثق اصلا من أعماق التوتر القائم بين حياتنا التى تكابد الافتقار الى الكثير وبين تطلعات مطامحنا الى المثالية وما ينطوى عايه هذا التوتر من تمزقات بين جمود الواقع وشطحات الخيال ، ومن ثم كان ارتباط مادة الدراما على نحو خاص ـ بالخير والشر ، فهى تبدأ بتجربة اخلاقية وتنتهى بحكم اخلاقى هو من اهم مقومات الخلق الدرامى وهى فى كليهما تشتمل على قيم اجتماعية او اخلاقية من صميم الجماعة التى يقدم لها هذا العمل او ذاك والتى تستهدف الدراما امتاعهم أو اصلاحهم ، وهنا يحق لنا أن نرفض النظرة الغيبية الميتافيزيقية القائلة بأن الفن للفن والادب للادب . . الخ ، والتى ترى الابداع الفنى من خلال حدقة ضيقة لا تتسع الا للعمل ذاته ، كالذين يرصدون الاشياء من خلال منظار دقيق فيرونها كأشد ما تكون وضوحا بينما تخفى عنهم جوانب المنظار كل ما يحيط بمواضع اهتمامهم ، ويحق لنا أن نلح باصرار على ضرورة استهداف الدراما ـ على الاقل ـ قيما أخلاقية او اجتماعية .

اما الشعر ـ شأنه شأن القصة مثلا أو الفن التشكيلى ـ فلا يتحتم اشتماله على ايحاءات اخلاقية ، اذ يكفيه ما يبعثه فينا من امتاع أو احساس بالاشباع عندما يعكس لنا الحياة على نحو يرفع عن التجربة الحسية ما تتدثر به من غلالات وغموض ، فاذا تأتت للشاعر هذه المقدرة فلا يعنينا بعد ذلك ما اذا كان هذا النتاج الجمالى

---

* من أروع الكتب التى عالجت موضوع الشعر فى المسرح الحديث كتاب :
Peacock, R. The Poet in Theatre, London 1946
وقد أفدت منه فى هذا المقال .

(١) Murray, G. **Euripides and his Age**, London 1947 p. 131.

قد صدر عن وحى والهـــام وقع الشاعر تحت تأثيرهما او كان قد تمخض عن اعتصار الفــكر واشتعال الوجدان ، ولكننا اذا سلمنــا عن طيب خاطر بما يقرره فرويد مثلا او ارنست جونز وهانز ســاكس وغيرهم عن الابداع الفنى واللاشعور الفردى ،اوبمايضيفه «يونج»عن الابداع واللاشعور الجماعى وما ينتهى اليه معظم علماء النفس من ان اللاشعورية هى لحظـة الابداع وان المبدع هــو الوساطة بين عالمين احدهما مجهول لادراكه ــ وان كان يرتبط بماضيه اشد الارتباط ــ تفيض منـه ارفع الفنون وتنساب اعذب الالحان ، يحملها اليه وحى او الهام ، وبين عالم ملموس تذهله روعة هذا النتاج ، اقول اذا كنا نسلم عن طيب خاطر بهـذه التقريرات مقتنعين او مخدوعين بشدة حبكتهــا ودقة تركيبها المنطقى ، فاننا لا يمكن ان نقبلها ــ ونحن على يقين بسلامة موقفنا ــ عندما يدخل على النتاج الجمالى جانب من الحرفية فيتطلب الامر عقلا يدبر حلولا لتعقيدات هائلة ، اعنى الشــاعر عندما يصطدم ابداعه الشعرى بتعقيـدات التكنيك الدرامى وبأهداف الدراما ، او كاتب المسرح عندما يتعثر فى شباك من قيود الشعر فتنشأ الحـاجة الى ضرورة ايقاظ الشاعر الدرامى لوعيــه كلما اخرس حواسه ، واغمض عينيه ليرى اللامرئيات، وصم اذنيه عن الحقيقة الكائنة من حوله خارج ذاته ليتسمع الصمت انتظارا لانبجاس نبع فجائى يأتيه من حيث لا حيث فيغمره بالصور والمعانى والا فسوف يطيش ويتردى، لاننا حتى اذا سلمنا بفكرة اللاشعور فان مرد هذا اللاشعور اخيرا الى تجارب الشاعر الذاتية التى تراكمت منذ طفولته ، والشاعر المسرحى لا بد أن يباعد عن نفسه الذاتية فى التعبير ــ الامر الذى قد نقبله فى الشعر ــ لانه اذا حاول ان يصوغ عمله من قيمه الخاصة ــ منقادا لدوافع الشعر فى نفسه ــ فانه يدخل بذلك دائرة التعبير الفردى وبالتالى يفقد جمهوره وحدته الانفعاليــة لأنه يأتلف من فئـــات من الناس تختلف تجاربهم عن تجاربه وقد يرون غير ما يراه ، ومن هنا تقضى ضرورة حتميةعلىالشاعر المسرحى انيلتزم بالتعبير عن جوهر الصراع الانسانى وما يطبعه ذلك الصراع فى نفوسنا من احساس متأصل بالمأســاة ، ذلك الاحساس الذى انحدر الينا منذ اجيال ساحقـة مخترما كل العصور ، فبتجسيد هذا الاحســاس وحده يحفظ الشاعر المسرحى لجمهوره تماسكه ، اذ انه القاسم المشترك بينهمجميعا، وبينهم وبينه، والا فقدت الدراما بالتالى أهم مقوماتهــــا وهو استهدافها لقيم اجتماعية او اخلاقيــة من صميم الجماعة التى تقدم لها المسرحيه ، ولعل هذا هــو السبب الذى جعل من علاقة الفرد بالجماعة محورا رئيسيا نسج حوله ارثر ميلر موضــوعات كل مسرحياته .

وقد يعتقد البعض ان فى اشتمال الدراما على قيم اجتماعية حصرا لها داخلدائرة ضيقة محدودة من المحلية وقضاء على الاسباب التى تنطلق بهــا الى العالمية ، ولكن اذا كانت القوميــــة فى الفن والادب قادرة على ان تحتـــوى على عناصر عامة تمتصها من الثقافة الانسانية وان تشتمل علــى ما يمكن ان تتشربه وتحتويه الثقافة الانسانيــة فانها عندئذ تعد كسبا ايجابيا للنتاج الجمالى العالمى فنا وادبا ــ وقد كان المسرح اليونانى القديم شديد الارتباط بتاريخ الاغريقالقومى والفكرى والعقائدى ومع ذلك استطاع الجانب الانسانى فيــه ان يلغى امامه حدود الزمان فكفل له الخلود على مر الايام ، وان يحطم حدود المكان فجعل منه مثلا أعلى يحتذى فى كل البلدان .

والقضية هنا ــ بعـــد ذلك ــ هى كيف يتأتى لشاعر المسرح ان يســمو بابداعه الدرامى الى التكامل دون ان يكون ذلك على حســـاب ابداعه الشعرى ، او بتعبير آخر كيف يتم له التــكامل الشعرى دون أن يذهب بقيمة نتاجه الدرامى ؟ وهو فى سبيل التوفيق بين هذا وذاك فى حاجة الى مزيد من الادراك والتيقظ .

ونعود الى النظرة لهذه القضية من زاوية أخرى لنرى أن الشعر اكثر استجابة للتكنيــك الروائى منه للتكنيك الدرامى (٢) ومن ثم فان محـــاولة الشاعر الدرامى المصالحة بين شكل دخيــل وفن غريب تجىء اما على حساب التصور الشعرى ، واما على حساب التكامل الدرامى ، وازاء هذا التنافر لا بد لشاعر المسرح من مزيد من الادراك لكى يوفق بين الاثنين دون ان تكون الخسارة فادحة .

وتأتى بعد ذلك مشكلة المعنى التى يتمخض عنها تداخل الاشكال ، فالكلمة فى القصـيدة قد توحى بمعان هائلة ، فاذا انتزعت من القصيدة فقد لاتعنى شيئا على الاطلاق ، لان المعنى شىء تنطوى عليــه القصيدة ذاتها ، ولا تحمله مفاهيم الكلمات بقـدر ما يخلقه ترتيب الكلمات على نسق خاص ونظـام دقيق بحيث يختل المعنى اذا اختل ترتيب الكلمات ويتغير معنى الكلمة بتغيير استعمالها من قصيدة الى أخرى (٣) ، وبهذا تتحــدد الرؤى الشعرية وتتميز عن غيرها ، كحبات العقد غير متجانسة الشكل اذا تغير ترتيبها او استعمالها تغير الانطباع الذى تبعثه فى النفس، وعندما ينتزع الشاعر هذه الكلمات الشاعرية من جــدول القصيدة الصغير الهادىء ليلقى بها فى محيط المسرحية المنبســط فان لغة المسرحية حين ذاك لن تكون شعرا بقدر ما تكون « كلاما منثورا موزونا » .

---

(١) Peacock R. idem p. 21 F.E.

(٢) Archibald Macleish, **Poetry and Experience**
عرض د. فايز اسكندر ، المجلة العدد ٨٣ نوفمبر ١٩٦٣ ص ١١٨ .

وقد يتشابه الشعر والدراما في انكليهما — كما يقرر ستفن سبندر — يعيد خلق تجارب الحياة على نحو يتأتى للخيال أن يدركه ، فالعقل بعد أن يستوعب العناصر التى تتألف منها خبرة ما يصبح له الخيار فى أن يخلق من هذه الخبرة شيئا جديدا او يخلفها وراءه ليدخل عالما من تخيلاته هو ، غير ان الشاعر يميل دائما الى الافادة من خبرات قليلة بطريقة رمزية كنقطة يبدأ منها شعره ولا تعدو خبرته ان تكون مقدمة لعالم من الافكار حر لايتقيد بشىء ، وهى ان بدت ضئيلة تافهة فقد تتطور الى قصيدة مليئة بالمعانى ، اما فى الدراما فان عدد الخبرات لا بد أن يكون هائلا لان هذه الخبرات تدخل فى تكوين الشخصيات والمواقف والموضوع ، فبينما ينظم الشاعر معظم افكاره عن بعض تجاربه ينظم الشاعر الدرامى بعض افكاره عن معظم تجاربه بل هو يحاول أن يستكشف مزيدا من التجارب فى كل ما يراه ذا اهمية او مغزى .

والشعر — فيما يرى بعض النقاد ، وعلى العكس من س . ل بولتز — غايته هى الهروب من آثار التجربة ومن الواقع ، فالشاعر يلتمس دائما نوعا من الهروب من تجربته والترويح عن نفسه بالتعبير عن آثار تلك التجربة وانطباعاتها عليه ، وعندما يصل الى استرجاع ذروة الحالة الشعورية حين معاناته لتجربته يكون قد تحقق له ذلك الهروب الذى ينشده فترتاح نفسه ، والاثر الفنى الذى يخلفه الشعر فى نفوسنا ايضا هو نوع من الهروب اذ أننا نلتمس فى الشعر نوعا من الترويح عن النفس أو الراحة النفسية التى تلهينا عن معاناتنا الحياة على نحو بغيض ، وليست الراحة النفسية او الترويح عن النفس فى حقيقة الامر الا مرادفين للهروب . أما الدراما فغايتها ان تجرنا الى اعماق التجربة او التجارب لنخرج بالخبرة او الخبرات التى اكتسبها الابطال او من تخصهم التجارب فى المسرحية ، ووسيلتها الى ذلك انها تعيد خلق التجارب خلقا واقعيا من خلال التجسيد الحسى لها وتشركنا فى نسجها (٤) وتطهر ارواحنا من الخوف والشفقة عن طريق الخوف والشفقة حين تفجر فى اعماقنا الاحساس بالخوف الذى يعانيه البطل ثم الاحساس بالشفقة على مصير ذلك البطل عندما نحس بما يحس هو به فنقلق على مصيرنا مثلما يتوجس هو من سوء مصيره ، وهذا فرق واضح بين الشعر والدراما ونقطة لا يلتقيان فيها .

ومن ناحية اخرى قد يستخدم الشعر اسلوب الوصف والتحليل الظاهرى وهو امر تأباه الدراما ، لان الوصف وتحليل المظاهر الخارجية هما — على نحو خاص — نوع من التعبير الذاتى اذ انه تعريف للاشياء او المعانى وتسميتها بأسمائها ونعوتها من خلال تجارب الكاتب الذاتية كوصف سيدة بالجمال او القبح او اطلاق صفة الجمال على منظر من مناظر الطبيعة . والفرق كبير بين ان نصور الجمال والقبح من خلال التمثيل الحسى الحى للموضوع وبين ان نكتفى باطلاق الصفة عليه ، بين ان نرى شريرا يرتكب الآثام دون ان نسمع وصفا له وبين ان نسمع وصفا له دون ان نراه ، فبالاضافة الى ان بعض الافعال ليست ذات معان مطلقة — فما قد يحس به الشاعر قبيحا فيصفه كذلك قد يراه غيره جميلا — بالاضافة الى ذلك فان الوصف يقلل من آثار التجربة اذ ان فى المسرحية نشهد آثار البخل او الرذيلة مقرونة بملابساتها فى الشخصيات أو الاحداث .

وقد تزيد قيمة الشعر حين تشتمل بعض ابياته على حكمة او مثل سائر بينما تضعف الدراما حين تشتمل على مثل هذه الحكم المباشرة أو الامثال السائرة لانها حين ترد فى المسرحية على لسان احدى الشخصيات تتجاوز فكر الشخصية فى موقفها المأسوى أو المسرحى بشكل عام — كما يقرر فولتير — وتشعر القارىء والمشاهد بأن المؤلف قد تدخل مباشرة فى خلقه الادبى ، كذلك فان الحكم والامثال تشف عن فكرة الشخصية مباشرة وتنتقل بها من التمثيل الحسى الى مجرد كونها وصفا بطريق غير مباشر .

هذه بعض القضايا العامة التى تصادفنا فى دراسة الدراما الشعرية او الشعر الدرامى بشكل عام ، ولكننا مع المسرح اليونانى نجد الى جانب المعوقات التى يلقى بها الشكل فى طريق الشاعر قيودا تنشأ من طبيعة التكنيك المسرحى الذى تطور اصلا عن الطريقة التى كان ينشد بها الشعر الغنائى اليونانى القديم ، وقيودا اخرى تفرضها المادة التى استوحى منها شعراء المسرح اليونانى موضوعات مسرحياتهم .

لقد تطورت المسرحية اليونانية — كجنس ادبى — عن شعر الديثورامبس وهو لون من الوان الشعر الغنائى اليونانى Poésie Lyrique — 7yric Poetry وكان هذا الشعر الغنائى — منذ نشأته — ذا طابع ذاتى ، وانما سمى غنائيا لأنه كان يتغنى به على الناى ، وعلى هذا الشعر الغنائى — فى جنس المديح — نشأت الملاحم ثم المأساة ، وعن الهجاء نشأت

(٤) مشاهدة العرض نوع من المشاركة فى نسج التجارب وقد استحدث المسرح منذ عصر اليزابث وسائل كثيرة لاشراك الجمهور كخروج ممثل من بين صفوف الصالة مثلا ، وكما نجد فى الفصل الرابع من تاجر البندقية حيث انعقدت هيئة المحكمة على المسرح وتحولت الصالة الى قاعة المحكمة .وجدير بالذكر أن كل هذه المحاولات تمثل العودة الى بعض ملامح المسرح الاغريقى حيث كان موقع الاوركسترا — المكان الذى ترقص فيه الجوقة كما هو واضح من اشتقاق الكلمة — فى وسط الصالة

الملهاة حتى ان ابن سينا يذكر التراجيديا فيسميها المدح ويذكر الكوميديا فيسميها الهجاء ، وقد كان ابن سينا ينقل عن قول ارسطو فى فن الشعر(٥) « ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء ، فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء ، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الادنياء فانشأوا « الاهاجى » ، بينما انشأ الآخرون الاناشيد والمدائح ... » - « ولما ظهرت المأساة والملهاة أصبح الشعراء الذين اتخذوا أحد هذين النوعين - وفقا لطباعهم الخاصة - شعراء ملهاة بدلا من ان يكونوا شعراء ايامبيين ، والبعض الآخرشعراء مآس بدلا من شعراء ملاحم»(٦) والذى يؤكده قول ارسطو هنا هو شدة ارتباط الدراما بنوعيها - منذ نشأتها - بالشعر الغنائى .

واول الفوارق الجوهرية بين مقطوعات الشعر الغنائى وبين اجناس الادب الاخرى من ملحمة ومأساة وملهاة هو ان الشاعر الغنائى كان يمدح او يهجو من خلال شعوره الذاتى حتى لقد أصبح هذا التعبير Lyric Poetry فى لغة النقد العالمى الحديث مقابلا للشعر الموضوعى (٧) ، وفى ذلك النقد تترادف كلمة « غنائية » Lyrism فيقال « غنائية » الشاعر فى المسرحية بمعنى دلالة هذه المسرحية على نوع المشاعر الذاتية الخاصة بالشاعر حين ساقها فى تصويره العاطفى لمشاعر شخصياته المسرحية عندما تقوم الادلة التاريخية على ان الشاعر قد بث فى القالب الموضوعى المسرحى آراء تتفق ومشاعره الذاتية فى واقع حياته مهما بدا موضوعيا فى بنائه الفنى لمسرحيته ، وهذا دليل قاطع على ان « الغنائية » و « الشعر الغنائى » كل منهما ذو دلالة ذاتية فى الاصل .

وقد كانت اعياد ديونسيوس أهم المناسبات التى ساعدت على نشأة المسرحية ، لان حياة ذلك الاله امتلأت بكثير من الخطوب وبكثير من الاحداث السارة ، وكان ذبول الاوراق فى الخريف والشتاء رمزا لموته فتكثر الاحزان ، كما كانت عودة الازهار وتفتح البراعم ثم الحصاد فى الربيع رمزا لبعث الاله من جديد ، فتقام الاحتفالات والمهرجانات ، ويعبر اليونانيون عن فرحتهم بالرقص والانشاد والغناء . وكان الديثورامبس هو اول نوع من

(٥) فن الشعر ١٤٤٨ ب - ٢٤ ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ص ١٢-١٤ .

(٦) فن الشعر ١٤٤٩ ا-٣ ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى

(٧) موضوعية الذاتية وذاتية الموضوعية فى الخلق الادبى ، د. غنيمى هلال - «المجلة» العدد ٧٧ ص٣٥ .

انواع الشعر الغنائى الذى كان ينظمه الشعراء وينشدونه فى مهرجانات ديونسيوس ، يلقيه الشاعر بمصاحبة الناى ثم يردد وراءه اتباع ديونسيوس (الساتوروى) بعض الابيات التى يلقنها لهم الشاعر مكونين بذلك الجوقة فى شكلها الاول . ثم خطا اريون (٦٥٠ ق.م) بهذه الاناشيد الى مرحلة اخرى فاصبحت تصاغ قبل القائها بدلا من ارتجالها كما نظم الحوار بينه وبين الجوقة التى شذبها وثبتها فى مكانها وقد كانت من قبل تتكون من حشد مضطرب من عامة الناس . وقد ادى استقرار الجوقة فى مكانها الى استعمال درجات مذبح ديونسيوس كمسرح يقف الشاعر على اعلاها وتنتظم الجوقة على الدرجات التالية تباعا . ثم تبلورت فكرة الحوار بين الشاعر والجوقة فاصبح اكثر درامية عندما ادخل ثسبس (٥٨٠ق.م) بعض التجديدات فجعل الرواية رئيسا للجوقة وأصبح يقوم بالدور الرئيسى فيمثل شخصية الاله وشخصية البطل او احد اعدائهما او انصارهما بعد ان يغير ملابسه بعد كل دور يؤديه .

وبذا ظهرت فكرة الحوار بالمعنى الصحيح ، وتحولت الاشعار الديثورامبية التى كانت تنشد بمصاحبة الموسيقى الى محاورات وخطب واحاديث ولكنها برغم ذلك ظلت محتفظة باغلب سمات الشعر الغنائى الديثورامبى وبطابعه الذاتى . وعند ما اكتملت المسرحية وبلغت تمام نموها وتحول موضوعها عن موت ديونسيوس وبعثه الى الاساطير التى تدور حول الآلهة والابطال ، ظلت تحتفظ بالجوقة وباناشيدها الديثورامبية كما اصبحت أوزان الشعر فى تلك الاناشيد هى الصورة التى انتهت اليها الايقاعات المنبعثة من انشاد الديثورامبس القديم فى تطورها وارتقائها . وقد أصبحت هذه الاوزان - التى تطورت اصلا عن موسيقى الديثورامبس - واصبحت الجوقة كذلك والاناشيد التى تتغنى بها ، أصبح كل هذا من المواصفات التقليدية للمسرحية على الشاعر ان يلتزم بها . والسؤال هنا : كيف يمكن للشاعر الدرامى ان يقدم عملا مكتملا دون المساس بالمواصفات التقليدية للدراما الشعرية وفى نفس الوقت دون ان يهوى الى مزالق التعبير الذاتى الذى هو الطابع الغالب على هذه المواصفات . .

ولقد فطن ارسطو الى هذا الامر فشدد فى ضرورة التقليل من غنائية الجوقة ، بل لقد طالب بأن تصبح الجوقة « أحد الممثلين وتؤلف جزءا من الكل وتعين على الفعل » (٨)

(٨) فن الشعر ١٤٥٦ - ٢٥ .

والى جانب المعوقات التى يلقى بهـــا الشكل الشعرى فى طريق المؤلف المسرحى ، والشـــكل الدرامى فى طريق الشاعر ، نجـد قيـودا أخرى تفرضها المادة التى استوحى منهـا شعراء المسرح اليونانى القديم موضوعات مسرحياتهم .

لقـد استلهم شـعراء المأسـاة الثـلاثة – اسـخيلوس سوفوكليس، يوربيدس – موضوعات مسرحياتهم من الاساطير اليونانية القديمة ، فاذا عرفنا ان الاساطير كانت تمثل درجـة الوعى فى زمن ما وأن حقبة طويلة قد انقضت بين ذلك الزمن والوقت الذى كان يقدم فيه زعماء المسرح نتاجهم، تغير خلالها تفكير الجماعة ومطامحها وآمالهـــا وازدادوا ادراكا للوجود من حولهم ، امكننـــا ان نتصور مدى الجهد الذى يحتاجه الشاعر لـكى يعيد صياغة موضوع بدائى قديم يعرفه جمهوره حق المعرفة بحيث يجد فيه ذلك الجمـهور شيئا ذا بال يهتم لسماعه مرة اخرى ، وبمعنى آخـر : اذا صح ان كان تطور الفكر والمعـــرفة يرتكز فى نهوضه على التطور الانسانى او كان التطورالانسانى يستند فى ارتقائه على تطور الفكر والمعرفة كمـا يذهب فريق آخر، فان ما ينتهى اليه هذا الراى او ذاك هو نتيجة واحدة تتمثل فى ارتباط الفـكر بالحياة اوثق رباط ، فكيف يمكن ان ندفع بركب الحضارة الى الامام ثم نعود بنهضـة الفكر الى الوراء .

لقد عرضت التراجيديا اليونانية القديم وشهدت اوج ازدهارها فى غضون القرن الخامس ق.م ومع ذلك فان « الكترا » بطلة مأساة بهذا الاسم لكل من الشعراء الثلاثة ، لاتمثل المراة فى القرن الخامس قبل الميلاد وانما هى بطلة يلعب الخيال دورا كبيرا فى استرجاع تصويرها على النحـو القديم حين صورتها الاساطير ، وكذلك الحال مع « انتيجونا » و « ميديا » و « اندروماخى » و « هيـــكابا » و « الكستس » و « افيجينيا » و « هيلينـــا » و « اندروميدا » . كل هؤلاء كن بطلات لمسرحيات عرضت فى القرن الخامس ق.م وكلهن لا يمثلن عصرهن .. وكذلك كان « اوديبوس » لا يمثـل الملك فى ذلك العصر ، وكذلك كان « اجاممنون » و « اياس » و « كـــريون » و « اورستيس » وغيرهم .

ان الجماعة تسعى الى مشاهدة سرائرها وتتلذذ عندما تشهد صراعا كابدته يعرض أمامها .. تريد ان يصور لها العمل واقعها الذى تحياه ، وان ترى نفسـها لا مجتمعا غريبا عليها فى الزمان أو المكان . (وهذا الامر فى حد ذاته نوع من التحـدى كان من شأنه ان يجعل النظارة تنصرف عن المسرحيـة الى الالعاب الرياضية) . وهنا يواجه شاعر المسرح هذا السؤال العسير : كيف يقدم القديم على نحو جديد ؟

هنـــاك بعض الباحثين يميلون الى القول بمبدأ الواقعية التاريخية ، فدافيز(A. H. Davies)يقـول (فى رسالة تقدم بها الى جامعـــة كمبردج عـن الواقعية وفن الدراما) ان التراجيديا اليونانيـــة كانت تعالج فى مجموعها ماضىالاغريق واساطيرهم وهى لذلك يمكن ان تعد ضمن القصة التاريخية . وقد كانت جماعة المتفرجين من الاغريق على قدر من البدائية يسمح لهم بأن يعدوا كل ما نظمـــه الشعراء من قصص الآلهة وانصاف الآلهة تاريخـا قوميا لبلدهم وشعبهم ، وان ما نراه نحن اليـــوم غريبا خرافيا فى شعر أولئك الشعراء كظهور الآلهة على المسرح أو انبعاث الاشباح من قبورها ، لم يكن هكذا غريبا او خرافيا عند الاغريق الاوائل وانمـا كان حقيقة ترى وتاريخا يحكى ، اما القـول بأن الدراما التاريخية هى اقرب انواع هذا الفن الـى الواقع والحياة فتلك حقيقة لا ريب فيها . وقد كتب الناقد الانجليزى كولردج يقول « لكى تكون الدراما حقيقة تاريخية يجب ان يعالج موضوعها تاريخ القوم الذين يشهدونها ، ولما كان من المستحيل ان تنشأ لشعب ما عاطفة وطنية ما لم يكن هـذا الشعب على علم بتاريخه وتاريخ بلده فلهذا السبب تكون العلاقة بين حوادث القصـــة فى المسرحية التاريخية وبين المتفرج فى مقعده قوية متصـــلة أقوى منها فى أى نوع من أنواع الأدب المسرحى » .

غير ان هذا التفسير لواقعية الدراما التاريخية لا يلغى تساؤلنا : اذا كان هذا هو امر الدراما التى تمجد تاريخ اليونان وتعالج اساطيرهم فكيف كان الحال مع مسرحية مثل « ميديا » عندما لا يكون الزمان وحده هو المشكلة وانما المكان ايضا . لقد قدم يوربيدس فى هذه المسرحية شخصية امراة اسطورية تنتمى الى عصر موغل فى القدم ، وهى فوق ذلك غريبة على المجتمع اليونانى ، جاءت من كولخيس على « حدود العالم » حسب تصورهم ، واليونانيون يبغضون الاجانب ويحتقرونهم .. وكيف كان الحال مع مسرحية « اندروماخى » احـدى روائع يوربيدس ، ان اندروماخى ايضا امراة غريبة على اليونانيين وهى فوق ذلك زوجة هكتور امير طروادة وقائد جيوشها الذى طالما دوخ ابطالهـم وانزل بهم افدح الهزائم طوال عشر سنوات استغرقها حصار طروادة .. ان القائلين بالواقعية التاريخية

انفسهم يحتمون ضرورة عدم الاشارة الى الهزائم او الحقائق البغيضة فى التاريخ القومى فى المسرحية التاريخية .. ، وسؤال آخر : اذا صح القـــول بالواقعية التاريخية كتفسير لاقبال جمهور اثينا على المسرح آنذاك ـ رغم التحديات الخارجيـة المتمثلة فى عرض الالعاب الرياضية فى نفس الوقت الذى تعرض فيه الدراما وبجـــوارها ـ فبماذا نفسر اقبالنا نحن على المسرح اليونانى القديم ونحن فى القرن العشرين وفى وطن غير وطنه الاصلى ؟ لا شك ان ثمة اســـبابا اخرى هى التى حفظت لنا هذا التراث الرفيع فسما على الزمان وحطم قيود المكان سأعرض لها بعد قليل ، ولكن ما يعنينا الآن هو ان نطرح هذا السؤال : كيف استطـاع الشعر ان يحمل مضمونا اسطوريا قديما .. ان الشاعر يعيش التجربة بنفسه ويعانيها بكل ابعادها واعماقها قبل ان يعيد خلقهـــا فى شعره ، فاذا تميعت معالمها فى مخيلته جاء شعرا مبتذلا يشوبه الضعف والتفكك ، فاذا حاول ان يصوغ شعره من تجارب غيره جاء ركيكا مفتعلا، وبعد زمن الاسطورة يلفى ولا شك جانب التصور الشـعرى ، فكيف استطاع شعراء المسرح اليونانى القديم ان يطوعوا الشعر للتعبير عن مضمون اسطورى .. او بمعنى آخر كيف استطاع زعماء المسرح الثلاثة ان يحصروا هذا المضمون فى اطار من الشعر دون ان يخرجوا على تقاليد المسرح الاغريقى ودون ان يشتطوا بعيدا عن المقومات التقليدية للشعر .

●

هنا تبدو براعة شعراء المسرح الاغريقى القديم فى تطويع الشعر لخـــــدمة المضمون الدرامى ، والدراما للضرورات التى تتطلبها الرؤى الشعرية، فخلقوا بذلك حركة تحمل اكثر من دلالة فيها تجديد للشعر وانبعاث للدراما فى وقت واحد ، فقد تطور التكنيك الدرامى على ايديهم ولم يعد يتولى تمثيل المأساة كلها ممثل واحد او راوية يتجاذب الحوار مع حشد من الجمهور كما ان الشعر قد تحرر على ايديهم من سجن الفردية الذاتية واستطاع الفكاك من وثاق الالتزام بالتعبير عن الافعـال والاشياء من خلال احساسات الفرد الشخصية لينطلق الى آفاق تستوعب كل القضايا الانسانيـة وترجـع انعكاساتها على الجماعة الانسانية ، فانقطع بذلك اقوى القيود التى كانت تشد المسرحية لتربطهـا بالشعر الغنائى ، وفى الوقت نفسه كان فى تلك الحركة تجديد للدراما الشعرية كان من شأنه ان كثف درجة الشكل فيها (اذا استعرنا تعبير اليوت فى هذا الشأن) واتسع بذلك ميدان الشعر وسما شكل الدراما .

لا شك ان زعماء المأساة اليونانية الثـلاثة ـ ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس ـ لم تكن لهم مثل تلك العبقرية فى الحبكة الدرامية التى تميزت بها اعمال « شكسبير » او « راسين » او « ابسن » او « اونيل » ممن تميزت اعمالهم الى جانب تلك الحبكة الدرامية بالشاعرية ، غير اننا مع شعراء المـأساة اليونانية نجد ان موضـــوعاتهم الدينية ـ فى اغلب الاحيـــان ـ كانت تخلع علـى مسرحياتهم مسحـــة شـــاعرية من سماتهم ، فايسخيلوس قد هيأ للدراما تكاملها فى اطار من الطقوس الدينية ذات التناغيم الملائكية (٩) فادخل بذلك الشعر فى مادة المسرحية نفسها وليس فى الكلام والصورة فحسب ، وتشبه الجوقة عنـد ايسخيلوس الى حد كبير جمـــاعة الكهان الذين يرتلون القداس فى الكنائس فى هارمونية روحانية الجرس ، فايسخيلوس كان يؤمن بان ثمة عالما من الروحانيات تعجز عن ادراكه الكلمات ـ وسـيط التعبير عن الافكـــــار ـ ولا يدركه غير الشعر بتنغيمـــات موسيقاه ، وقـــد خاض نشـــيد الجوقة من الصبغة الذاتية بان حول الغناء فيه الى تراتيل وترانيم دينية لا تعبر عن علاقة فرد بعينه بالآلهة وانما تصور موقف الانسان برمته منها .

وعند سوفوكليس تنبسط الرؤى فيهدأ العقـل ، وتتمركز العاطفـــة فيخفق القلب ، فاذا اراد ان يغوص الى اعماق الروح او ان يتغلغل بين طيـات النفس ثم يصعد الى السطح حاملا ما فيهـــا من عواطف ارتقى سلم الشعر بموسيقاه الرزينة الهادئة اما يوربيديس فترجع عظمته اساسا الى الطريقة التى يرسم بها ـ من خـــلال التمثيـــل الحسى للاشخاص ـ حقيقة الروح وتجربتها الدينية بحيث تغدو الشخصية فى ذاتها صفرا الى جانب تمثيل روحها ـ وهذه ميزة يشترك فيها معه زميلاه ـ والشعر فى يده اداة طيعـــة يضفى على تجربة الروح الدينية مزيدا من العمق وقـوة التأثير . والشخصـــــيات عنـــد ثلاثتهم لا تمضى مستقلة تصوغ تصرفاتها حسب ارادتهـا وتفرض رغباتها كما تزين لها حاجاتها ، وتتصدى للرغبات الاخرى وتتحدى عزائم الآخرين وانما هى موضوع لفكرة دينية ، ووسيط للمعاناة تنعكس عليهـــا الحقيقة الكامنة فى تلك الفكرة الدينيـــة ، كالمرايا حين توضع بزاوية خاصة امامنا لتعكس ما هو كائن خلفنا فخفى علينا ، فميديا لا ترغب فى الرحيل، ولكنها مسوقة اليه مدفوعة بقوة علوية خاضعة لها (سطر ٣١٤ـ٣١٥) وهى لا ترغب فى اراقة دماء صغيريها ولكن اوزار الخطيئة الاولى ـ عنـــدما قتلت اخاها ـ تزين لها الانتقام من زوجها بفجعه فى ولديه ، ليس لها فى ذلك خيار ، فالدم بالدم وليس من سبيل الى الفكاك من العقاب ، ولو كان

(٩) كان ذلك ايضـــا هـو الحال مع اليوت الذى حاول ان يحتذى النماذج اليونانية . انظر بيكوك ؛ نفس المرجع .

اوديبوس يعلم ان خصمه هو ابوه لما قتله ، ولو علم ان يوكاستا هى امه لما تزوجهـا ـ ولكن هكذا ارادت الاقـدار .. وكان اورستيل يعـلم ان كلوتيمنسترا هى التى وهبته الحيـاة ومع ذلك يجد نفسه مدفوعا الى قتلها .

وعظمة شعراء المأساة اليونانية الثلاثة ترجع الى الطريقة التى يرسمون بها ـ من خلال التمثيل الحسى الحى للاشخاص ـ حقيقة الروح وتجربتها الدينية ـ كما ذكرت ـ بحيث لاتساوى الشخصية فى ذاتها شيئا الى جانب تمثيل روحها ، فليست ميديا هى تلك المراة التى خانها زوجها ولكنها هى الغيرة التى تحرك المراة عندما يهجرها زوجها الى فراش آخر ، وهى القدر الذى جعـل منها رغم ارادتها موضوعا للغدر والخيانة ، والكترا ليست هى تلك الفتاة سليلة اجا ممنون ولكنها حب الاب والوفاء له وحب الاخ والتفانى فى انقـاذه وحب الواجب وبذل النفس دونه ، وهى الرغبـة فى الانتقام ، وهى كل هذه المعانى المطلقة وهى ايضا القدر الذى جعل منها خصما لامها رغما عنهـا ، واوديبوس ليس هو من تزوج بأمه وقتـل اباه ولكنه المجهول وهو كل التعاسة التى تسوقها ارادة الآلهة الى انسان ما ، واورستيس ليس هو ذلك الرجل الذى يقتل امه ولكنه ارادة الآلهة وقـدر الانسان الذى جعل ممن وهبته الحياة عدوه الاول رغم حبه لها وليس الامر بيده ، هو تحول الضحية مجرما والمجرم ضحية . والمأساة تتمثل فى القدر الذى اختار وسيطا له هـذا الانسـان او ذاك دون سواه ، فهل ثمة شىء يستولى على قلوب الجمهور ويعتصرها اكثر من مشاهدتهم تلك القوى الروحية وما لها من سيطرة حقيقية على الحياة وفيهـا ، تلك التى تعلو على ادراك التجربة الانسانية وان كانت تنفذ من خلالها ..؟ (١٠) وهل ثمـة شىء بقادر ان يجسد تلك القدريات غير الشعر ..

حقيقة ان الملك «لير» او « مكبث » او «عطيل» تعكس قضية الشر بشكل عام ، ومع هذا فان كلا منها تبقى مأساة خاصة ، مأسـاة لير او مكبث او عطيل ، ولكن اورستيس مثلا لا يقـارن بهاملت واوديبوس او غيره لا يقارن بأى من هؤلاء .

لقد استخدم اورستيس او اوديبوس اوالكترا او ميديا او انتيجونا كرموز تؤدى غرضا اهم من ذاتها ، لكى تجمع كل شخصية فى بؤرتها الحقيقية المتعالية وتعكس قدر العالم الروحى ، ومن خلالها تتمثل لنا الخطيئة المجردة والاحساس بالمأساة ، فهى ليست شخصية متفردة بقـدر ما هى رمز لفكرة مطلقة او تجسيد لها .

لا شك انهم تميزوا عن غيرهم من كتاب المسرح الحديث بحصرهم الصراع ـ فى اغلب الاحيـان ـ فى شخصية واحدة ، غير انهم جعـلوا من تلك الشخصية محـورا تدور فى فلكه كل الدراما وترتبط به كل الشخصيات اشد ارتباط ، ومهما اختلفت المصالح الفردية او تعارضت وتضـاربت فانها تلتقى كلها فى تلك الشخصية الرئيسية ، وقد جمعوا بذلك بين الاحساس بالمأساة الجماعية التى تطوى معها الجميع وبين مصالح المصـير الفردى ، فاوديبوس هو المخلص ، وهو الامـل الذى تنعقد عليه قلوب الشعب ـ كما تمثله افراد الجوقة ـ وحياته ووجوده ضرورة تحتمها الرغبـة فى الخلاص من المصائب والويلات التى يصطلى بها الشعب ، وليس ثمة انسان بقادر على انقـاذ الناس غير منقذهم الاول . وفى نفس الوقت فان موته وفناءه ، او شقاءه وتعاسته شرط ضرورى لتطهير المدينة من وبائها ـ لانه سبب ذلك الوباء ـ فبينما ترغب فيه الناس ترغب عنـه اقدارهم ومصائرهم ، وعلى هذا فان وجود اوديبوس ـ كفرد ـ لا يمكن الاستغناء عنه ما دام يتحتم التكفير وعند ما يكفر عن نفسه فانه يكفر عن الجميع .

وعندما تثار ميديا من زوجها الخئون لا تثـار لنفسها وانما تنتقم لكرامة المـراة ، ولا تكفر كلوتيمنسترا عن خطـاياها بموتهـا وانمـا عن خطايا الزوجات الخائنات ، ووجودها ـ كفرد ـ لا يمكن الاستغناء عنه ما دام لا يمكن الاستغناء عن فكرة التكفير . وبهذا الفهم يرتبط الفرد بالجنس الانسانى ارتباطا وثيقا ، وبالتالى فان محيـط الدراما الزاخر الشاسع يصب ـ بكل تعقيداته ـ فى جدول الفرد الواحد ، فيندفع الحدث كلـه كاشد ما يكون عنفا وصخبا وعمقا ، ويتأتى للشعر ـ لغة التعبير الفردى ـ التعبـير عـن كـوامن الجماعة من خـلال التعبير عن الصراع فى نفس الفرد الواحد ، والشعر لا يصور هذه الشخصية او تلك وانما يجسد الفكرة التى تنطوى عليهـا الشخصية على كل مستوياتها . وقد استطاع شعراء المسرح اليونانى القديم ـ باستخدام الشعر ـ ان يكشفوا عن حياة الروح وان يمدوا الدراما بمزيد من العمق فى مجال التصوير السيكولوجى (١١) . فقد اثاروا الافكار وفجروا الاحاسيس عن طريق تمثيل الموقف النفسى وتصويره ، وكان الشعـر وسيلتهم الى الكشف عـن حقيقة النفس وحيـاة الروح ، كذلك اصبح الشعر تعبـيرا عن لباب الاشياء وجوهرها ، وعن التجارب الوجدانيـة الصادقة من ثنايا الشعور الذاتى ، ولكنـه ذلك

(١٠) انظر Peacock ، المرجع السابق .

(١١) انظر Peacock ، المرجع السابق صفحة ٦ ، ٧ ـ حيث يقول : ان اليوت قد اعاد الى المسرحية مثل هـذه الخصائص فجعلها اشد ما تكون شبها بالمسرحية اليونانية ابان ازدهارها حيث يعد البطل المأسـاوى فى حقيقة الامر تشخيصا لأضاحى الاله ديونسيوس .

الشعور الذى يتجلى من خلال الصور التى نسجتها انعكاسات وترديدات التجارب الانسانية الشاملة على الشاعر ، وفى هذا اثبات لاصالة الشاعر من ناحية ، والغاء لذاتيته فى نفس الوقت، او هو بتعبير آخر « ذاتية موضوعية » وهذه الصورة قادرة على الكشف عن واقع الخلجات النفسية والحياة الروحية وهى أيضا من ناحية اخرى وليدة فلسفة الخيال ــ وهو من العناصر التى يجب ان يشتمل عليها الشعر . والخيال عندهم لا ينزع بالشاعر الى التحليق والهيام بعيدا عن الواقع وانما هو اداة استخدموها لادراك الحالة الشعورية لتجربة من التجارب لم يعانها الشاعر ثم هو بعد ذلك وسيلة للانتقال بتلك الحالة الشعورية الى مرحلة تبدو فيها أشد عمقا واكثر تأثيرا وبالتالى تزيد أهمية الخبرة المتخلفة عن تلك الحالة الشعورية ، واصبحت الصورة ــ وليدة الخيال ــ تلعب دورها فى التجربة الشعرية ، كما اصبح جوهرها باطنيا نفسيا ذا دلالة ايحائية عميقة لا تقف عند المظاهر الخارجية والتعبير المباشر فتنحصر فى اسلوب الوصف والتحليل الظاهرى ، لان الوصف ــ من احدى الزوايا ــ تعبير ذاتى ، كما سبق ان اشرت ، فيوريبديس مثلا فى السطور التالية لا يصف الحالة النفسية لميديا ، ولا يقف عند المظاهر الخارجية لتصرفاتها ، وانما من خلال تمثيل تلك التصرفات بصور حالتها النفسية ويجسدها . فها هى الجوقة تحكى عن خيبة امل ميديا بعد ان خانها ياسون : **« وقد اضربت عن الطعام ، واستلقت على الارض، واستسلمت للاحزان ، فمنذ ان شعرت بالاهانة التى لحقت بها نكست رأسها ودفنتها فى الثرى ، لا ترفع بصرها ، بل تقضى كل وقتها فى البكاء والنحيب ، صماء كالصخر ، او كموج البحر ، لا تستمع لنصح اصدقائها ، غير أنها تلتفت احيانا، فتكشف عن جيد ابيض كالثلج الناصع ، وتبكى اباها وبلدها وبيتها الذى خانته لتتبع الرجل الذى وصمها بالعار »** (*)

ولكى يحفظ شعراء المسرح اليونانى للشعر تكامله التصويرى لم يلتزموا بدقائق التكنيك الدرامى ، فمزجوا بينه وبين التكنيك الروائى ، فنجد المسرحية لا تبدأ ببداية القصة ، ولكنها تبدأ من المنتصف In medias res لتصور الحالة الكائنة ثم تسترجع الاحداث الماضية فى شكل روائى حتى تصل الى حاضر القصة ، ثم تتطور مع ما تتطلبه الخاتمة من احداث (وبهذا تحققت الوحدات الثلاث : الزمان والمكان والموضوع). وفى سرد الماضى تعتمد المسرحية على الرواية ، ويقل تبعا لذلك الحوار ، فيسهل على الشاعر ان يقدم

(*) أعد ترجمة هذه المسرحية لسلسلة « المسرح العالمى »

ما شاء من صور شعرية ما كانت لتتم لو أنه التزم بدقائق التكنيك الدرامى ، وتتحول المسرحية الى مجموعة من القصائد الشعرية تحل محل الجمل فى الحوار العادى بين الشخصيات ، كل قصيدة وحدة كاملة متكاملة ترتبط بغيرها ولكنها فى اغاب الاحيان يمكن ان تستقل بنفسها ، فقصة الحب بين ميديا وياسون تبدأ منذ ان وقع بصرها عليه فى بلدها كولخيس عندما كان يرغب فى الحصول على الجزة الذهبية ثم تحكى تضحياتها العظيمة فى سبيل هذا الحب ، وهجرها اباها ووطنها لتعيش الى جوار حبيبها ، وقتلها اخاها فداء له ، وتحملها كل ما صادفها من اهوال فى سبيل الحصول على الجزة والعودة بها ، ولكن المسرحية التى كتبها يوربيديس عن هذه القصة لا تبدأ من حيث التقى ياسون بميديا ، وانما من حيث بدأ يهجرها الى فراش آخر ، ونسمع القصة من بدايتها بعد ذلك عندما تلتقى ميديا بياسون فتذكره بخدماتها له وتضحياتها من اجله لتقابل بينها وبين ما تلقاه من هجران وتعذيب جزاء لها على ما قدمت له . ولا تبدأ مسرحية « الكترا » ببداية القصة ، وانما تبدأ باعلان الكترا عزمها على الانتقام لابيها ، ثم نسمع قصة اللعنة التى حلت بهذه الاسرة تباعا خلال المسرحية ، فتحكى الجوقة الجزء الاول من القصة لتصور شقاء أسرة بيلوس : **« ايها السباق الاليم الذى اشترك فيه بيلوبس قديما ، لقد كنت مصدر شر عظيم لهذا البلد ، فمنذ انتزع مرتيلوس عن العجلة المذهبة وقذف به فى البحر حيث لقى الموت ، سلطت النوائب كلها على هذا البيت العظيم »** ثم تستكمل الكترا القصة حين كانت ترد على حجج امها **« سلى ارتميس على من ارادت أن تنزل سخطها حين وقفت حركة الريح فى أوليس ، وان شئت ، فانا منبئتكم بذلك ، اذ ليس من الميسور ان تسمعى من فم الآلهة . حدث ان ابى حين كان يلهو فى غابة مقدسة من غابات الآلهة ، طارد وعلا ارقش طويل القرنين ،ثم اصابه فقتله ، واسكره النصر فنطق بما لا يحسن النطق به . سخطت لذلك ابنة لاتونا وحبست اليونان على الساحل حتى ضحى أبى بابنته وفلذة كبده ندما واستغفارا »** (١٢)

وتحكى الجوقة فى مسرحية « انتيجونا » القصة من اولها (سطر ٥٩٤) **« انى لارى منذ زمن بعيد فى اسرة لبدكوس مصائب واهوالا يتبع بعضها بعضا، تضاف آلام الباقين الى آلام السابقين دون أن يعفى جيل منها الجيل الذى يليه ، وان الاله ليلح عليها بغضبه ... » الخ .**

(١٢) ترجمة . د. طه حسين .

وعلى هذا النحو تمضى بقية المسرحيات كلها . فتبدأ من منتصفها ثم تسترجع الاحداث السابقة عن طريق الرواية . والاحداث الجديدة التى تمضى اليها المسرحية لا يتم اغلبها على المسرح على مرأى من جمهور المشاهدين ، وانما يقصها رسول ، فموت العروس الجديدة وابيها الملك في «ميديا» لا يقع امام الجمهور وانما يدخل رسول ليقص ما حدث واضعة فى وصفه كل آلام الانسانية التى تسعى بالانسان الى نهاية بشعة . ولا تذبح ميديا ولديها على المسرح وانما نراها اولا تصارع العواطف فى داخلها على المسرح ثم – بعد ان تتم الجريمة – تحكى الجوقة عن هول فعلتها. وانتحار انتيجونا فى « انتيجونا » لا يتم على المسرح ، وكذلك موت هيمون فى نفس المسرحية ، وانما يحكى رسول عن موتهما التعس ونهايتهما المحزنة فى قصيدة شعرية بالغة التأثير ثم يدخل الأب كريون حاملا جثة ابنه ، وكذلك موت اوريديس فى نفس المسرحية لا يتم على المسرح وانما يدخل رسول ليقص ما حدث ثم يدور المسرح فى نهاية المسرحية لتبدو جثتها بعد ان انتحرت . وكذلك الحال مع موت اجا ممنون . وكلوتيمنسترا وايجستوس ويوكاستا والأخوين اتيوكليس وبولينيكيس. ولهذا لا نجد مسرحية من المسرحيات التى وصلتنا من التراث اليونانى تكاد تخلو من اكثر من شخصية رسول ، وقد استن هوراس – فى « فن الشعر » – من هذه الملاحظة قاعدة يجب ان تشتمل عليها المسرحية ، فحتم الا يتم القتل على المسرح وانما يجب ان يقصه الرسول على مسامع الشخصيات الاخرى ليعلم به الجمهور ولا يراه .

ولا تمضى المسرحية كلها على هذه الوتيرة معتمدة على الرواية والسرد وانما ، لكى يحفظ الشاعر للتوتر الدرامى حدته ، فصل هذه القصائد الطويلة بعضها عن البعض بمقطوعات مقتضبة من الحوار الديالكتيكى تأتى بعد كل مقطوعة طويلة كنوع من اللازمة التى تتكرر بايقاع منتظم ، غاية فى البراعة ، فقد يشترك فى بيت واحد من الشعر اكثر من شخصية وقد يشتمل هذا البيت نفسه على حكمة وعلى اكثر من صورة .

وقد اتاح هذا التزاوج بين التكنيك الدرامى والتكنيك الروائى لشاعر المسرح ان يجسد الاحساس بالمأساة المنبثق من غمار تطاحن الصراع داخل النفس ، فميديا فريسة لعاطفتين جارفتين، هى أم ، وهى فى نفس الوقت امثولة لزوج خائن، انها تحب ولديها وتبغى فى ذات الوقت الانتقام من زوجها الخائن بأن تفجعه فيهما ، وهى نهب لآلام الغدر وللخوف من ندم اشد ايلاما ان هى قتلت صغيريها . وتحادث ميديا نفسها فى مقطوعة شعرية تجسد فيها تصارع هذه العواطف وتطاحنها فى صورة بالغة الدقة رائعة التصوير (انظر السطور من ١٠٢١ – ١٣٠٠ مثلا) ، اننا اذا انتزعنا هذه المقطوعة (وهى تربو على مائتى بيت) من المسرحية ووضعناها داخل اطار معرفتنا بالقصة بدت قصيدة رائعة متكاملة . وكذلك الحال مع مناجاة الكترا وعويل انتيجونا عندما كانت تزف الى القبر قبل ان تزف الى خطيبها . ان كل مقطوعة منها قصيدة رائعة متكاملة لا نتبين للكلمة فيها معنى مقصورا عليها وانما تقدم المقطوعة كلها معنى شاملا تحتويه فى ذاتها وليس من مفاهيم كلماتها .

على ان تصويرهم لتصارع العواطف داخل النفس البشرية كما يتمثل فى شخصية واحدة لم يحصر اعمالهم داخل نطاق الفردية وانما كانت الشخصية بمثابة نمط معين من الحيوات ترمز اليها هذه الشخصية الواحدة مثل الام الحنون والزوجة الغيور والمراة الحاقدة والمراة المسالمة والمغاوبة على امرها ، كل هذا فى آن واحد . ومن خلال تحليل الشاعر لهذه الشخصية كان يقدم صورا لاسباب الصراع فى مجتمعه وكأنه قد حلل عصره وتعرف على المفهومات الاخلاقية المتغيرة فيه ، فوفق الى الدراما الحقيقية لذلك العصر عندما وفق الى هذه المسرحية بالذات او لتلك . انه ينقل عالما بأجمعه داخل الفرد ، فاذا ابدت الشخصية قلقها على مصيرها الفردى كان ذلك رمزا للقلق على المصير الجماعى فى مجتمعه . والصراع لا يشد طرفيه فردان وانما يمثل قطبيه عاطفتان متنافرتان لهما نفس القوة والعنف وان اختلفتا فى الاتجاه ، وكل من هاتين العاطفتين عند الفرد الواحد رمز لنفس العاطفة كما تجيش فى نفس الانسانية كلها، والشعر وحده هو أقدر الاشكال للتعبير عن هذه العاطفة فى ذروتها .

وعندما نجد احد هؤلاء الشعراء قد استخدم رموزا درامية تشير الى وجهة نظره فى عصره فسرعان ما نتبين ان تلك الرموز ليست الا صورا عدة لفكرة واحدة ، وبهذا استطاعوا التوفيق بين المواصفات التقليدية من جهة والاشارة الدقيقة المحددة لمشكلات عصرهم الاخلاقية من جهة اخرى ، فاذا اطلنا النظر فى تلك المشكلات الاخلاقية سرعان ما نجدها رموزا لتطلعات اخلاقية مطلقة ، واذا عبر الشاعر عن رايه الخاص فى مشكلة من المشاكل فان هناك ما يبرر رايه دراميا، ولهذا اختلفت آراء الباحثين حول حقيقة بعض المواقف كموقف يوربيديس من المراة مثلا او غيرها لانهم عندما كانوا يضعون ايديهم على اشارات ترشدهم الى آراء الشاعر الخاصة ، كانوا يجدون ما يبرر تلك الآراء . لقد وصفوا يوربيديس بأنه

عدو المراة ، ولكن اعماله ترد عليهم ، ففيها يصف ميديا بانها امراة شرسة متوحشة بربرية ، ولكن ليس هذا الوصف الا عن جدارة ، لانها تقتل ولديها بسبب تافه ، لا يستحق كل هذا ، والكترا فلاحة خشنة ، جلفة فى تصرفاتها غير مهذبة ، لانه لا ينبغى للفتاة ان تسب امها وتناصبها العداء مهما كان الحافز على ذلك قويا ، وايفيجينيا تقدم نفسها قربانا للالهة ، ليس عن طيب خاطر وطواعية، وانما لأنها ترى انه اذا لم يكن من الموت بد فليكن ذلك بيدها لا بيد أبيها ، وليس غريبا بعد ذلك ان يصفها يوربيديس بضعف الارادة . وكل هذه المثل : احترام الام لامومتها ، واحترام الابنة لامها ، وتقديس رغبات الآلهة تقرها عقائد وتقاليد القرن الخامس قبل الميلاد ، وقد تشير الى راى يوربيديس فى المراة عموما آنذاك ، ولكن ، حتى اذا صح كل هذا ، فلا بأس منه ما دام فى العمل ما يبرره دراميا .

ولهذا فانه برغم المكونات الخيالية والروحية والصوفية والاسطورية والدينية التى شاد عليها شعراء المسرح اليونانى القديم مسرحهم، فان العالم الذى اقاموه ليس « عالما غير واقعى » ، انه فى الحقيقة عالم وثيق الصلة بحياتهم، فقد استخدموا وسيلة قوامها الخيال للتعبير عن واقع روحى او فكرى او انفعالى للانسان العادى ، وقد اعانهم المزج بين التأثير الشعرى والواقعية الحية على ان يعمقوا من تأصل الآثار المنبعثة من تصوير الواقع على نحو مبالغ فيه .

وقد تحسب فئة من الناس — فى رأى « دافيز A. H. Davies » — ان الشعر يتعارض مع الحياة والواقع ، لانه ينزع دائما الى الهروب وبالتالى يرون أن الدراما الشعرية يجب ان تكون بعيدة كل البعد عن الحياة ، وخالية من الواقعية لان اشكال التعبير فى الشعر هى الاسطورة او الصورة والمجاز وهذه كلها بعيدة عن الواقع كل البعد ، غير اننا فى المسرح اليونانى نجد ان الشعر لا ينحصر فى الصورة والكلام فحسب ولكنه القالب الذى يحتوى المضمون فى الموضوع ، والموضوع فى المسرح اليونانى شعرى بمعنى انه ليس سردا لما يحدث كل ساعة وما يقع كل يوم فان هذا من شأنه ان يضعف الاثر الذى تحدثه القصة ، وليس معنى الواقعية ان تكون القصة خالية من الشعر ، فوجود الشعر لا يلغى وجود الواقعية وانما يقويها ويزيدها حيوية ووضوحا ، وقد يتوهم البعض ان اللغة الشعرية تجرد كلام الحوار من صبغته الواقعية ولكن من تملكته الدهشة او احس بالغرابة حين يقرا او يسمع اوديبوس او اورستيس يتحدث شعرا ؟ ومن سخر من ميديا حين جسدت بؤس الدنيا فى بؤسها شعرا ، أو الكترا حين يتجاذبها الامل

ويتنازعها الشقاء فى آن واحد ؟ . وهل ثمة شيء له من القدرة ما كان للشعر على استجلاء وتصوير تشاد العواطف فى تناقضها او توأمها فى تآزرها ؟

هكذا طوع زعماء المسرح اليونانى القديم الثلاثة الشعر لخدمة المضمون الدرامى بأن جعلوا من الفرد مثلا او نمطا للجماعة فحفظوا للشعر قدرته على تجسيد العواطف الفردية ثم انطلقوا بالفرد الى شمولية الدلالة على الجماعة ، واستطاعوا ان يستغلوا قدرة الشعر الفائقة على استجلاء التجارب الانسانية فى اقوى صورها ليخلعوا على عملهم الدرامى سموا وجلالا تعجز عنهما الدراما بكل مقوماتها التقليدية ، وقد حققوا ذلك دون ان يكون هذا التكامل الدرامى على حساب ابداعهم الشعرى الذى طوعوا جمود التكنيك الدرامى لخدمته من ناحية اخرى ، فزاوجوا بين التكنيك الدرامى والتكنيك الروائى ، كما ذكرت ، ثم خلقوا — من ناحية اخرى — مواقف عاطفية متأججة لا تخدم المضمون الدرامى بقدر ما تهيىء للشعر مادة غزيرة، فلقاء ياسون بميديا الذى تكرر كثيرا فى «ميديا» والذى اختلفت طبيعته مرة بعد اخرى ، من لقاء عدوين لدودين يجسد البغض والحقد وغيرة المراة الى لقاء حبيبين مخادعين يجسد الحب والخديعة ويستدر الشفقة والعطف ويهيج الكراهية ، هذا اللقاء الذى تكرر كثيرا ليس هناك ضرورة درامية تحتمه ولا يكاد يخدم البناء الدرامى وتطور الحدث فى شيء بقدر ما يزرع حقلا خصبا من العواطف الجياشة ، متنافرة ومتجاذبة ، على مستويات مختلفة يرعى فيها الشعر ثم يجترها فى اقوى صورها . وعندئذ يصبح الشعر والشاعرية هما الروح التى ينطوى عليها الموضوع وهما المذاق الذى يقدمه الموضوع نفسه — بغض النظر عن الشعر فى الكلام والاوزان — ويصبح مصدر الموسيقى لهذا النوع من الشعر هو الرموز والتكوينات الايقاعية للاشخاص والحدث ، كمقابلة انتيجونا باختها اسمينا كمقابل درامى ، هذه قوية العزم شديدة المراس ، وتلك بالغة الضعف والتخاذل ، ونفس المقابلة نلقاها فى وضع خروسوتيميز بضعفها كمقابل درامى لالكترا بعزمها وتصميمها وقوة شكيمتها ، وعلى هذه التكوينات الايقاعية للافراد تعتمد موسيقى الشعر فى الموضوع .

بهذا النظام الدقيق استطاع شعراء المسرح اليونانى الثلاثة ان يقدموا اعمالهم مغلفة بعذوبة الشعر دون ان ينحرف بهم الشعر عن الاسس التقليدية للمسرح فيضعها داخل دائرة التعبير الفردى ، وكذلك دون ان ينتقص التكنيك الدرامى من تكاملها الشعرى ، فاتسع بذلك ميدان الشعر وسما شكل الدراما .

أسبوع الفلم الصينى

بقلم

أحمد كامل مرسى



كل عمل فنى من صنع الانسان ، عندما ينشر ويذاع على الناس ، لا بد وأن يجد المؤيدين والمعجبين به ، د الوقت الذى يجد فيه المعترضين عليه والناقدين له. وصناعة الأفلام وهى اكثر فنون القرن العشرين ، اتصالا بالجماهير ، فى كافة أنحاء الكرة الأرضية تصطدم بهذه الحقيقة ، وتقع بين شقى الرحى .

يدفعنا الى هذا الحديث ، ما وجدناه من اختلاف الآراء ، فى الحكم على قيمة الأفلام ، التى شاهدناها أخيرا ، فى أسبوع الفلم الصينى ، الذى أقيم فى القاهرة بدار سينما أوبرا ، ابتداء من ٣ الى ١٠ يناير ١٩٦٦ .

والواقع الذى يجب أن نتبينه ونوضحه ، هو أن هناك فارقا كبيرا ، بين مفهوم الفلم فى الدول الرأسماليه ، وبين مفهوم الفلم فى الدول الاشتراكية والشيوعية . ولكل جانب فريق من الدعاة والأنصار ، وفريق من المعارضين والأعداء ، وهناك فريق ثالث وهو فريق المعتدلين .. فأنصار النوع الأول ، يرون أن الفلم صناعة وتجارة وتسلية وشغل أوقات الفراغ ، بكل ما يرضى طبقات النفس البشرية الدنيا ، وبما يثير الأعصاب والغرائز ، ويخطف الأبصار . أما أنصار النوع الثانى ، فانهم يرون أن الفلم رسالة وفن ، وأنه معلم ومرشد ، فيه تسجيل وتبصير وتقييم ، لكل ما هو جميل فى الحياة ، وكل ما هو كريم فى الأخلاق ، وكل ما يؤكد العلاقات الطيبة والانسانيه بين الناس ، فى كافة أنحاء العالم . وهو بهذا يرضى طبقات النفس البشرية العليا ، التى يحتاج اليها المجتمع وكل طبقاته ، ولا سيما المجتمعات النامية والطبقات المضطهدة . والفلم فى بلد مثل الصين هو وسيلة ، من أهم وسائل المعرفه والتربية ، والتوجيه والارشاد .

بهذه النظرة المحايدة والسمحة والشاملة ، يجب أن ننظر الى الأفلام الصينية . فالأفلام كما هو معروف ، هى مرآة الشعوب ، هى وثيقة فنية تقوم بمهمة الترجمة والتفسير ، لجوانب الحياة المختلفة ، ومظاهر النشاط الاقتصادى والاجتماعى ، من العادات والتقاليد ، ومن المبادىء والتعاليم ، التى يتسم بها شعب من الشعوب ، فى بلد من البلاد . فاذا نحن اردنا أن نحكم على قيمة الانتاج السينمائى وأهميته فى بلد من البلاد ، فيجب علينا أن نلم ولو سريعا ، بتاريخ هذه البلاد ، وظروف حياة الشعب فيها ..

الصين اليوم جمهورية شعبية . مساحتها تبلغ ١٠ ملايين كيلومتر مربع على وجه التقريب ، تعداد سكانها هو ٧٠٠ مليون ونصف المليون نسمة . اللغة الرسميه هى اللغه الصينية ، وهى لغة صعبة ، وصعوبة اللغة هى الحد الفاصل بين الصين وبقية الشعوب فى العالم ، وهى تعتمد على الرسم ودقه التخطيط ، ولهذا يجد كل من يحاول تعلمها صعوبة كبيرة ومشقة ، وهى من ناحية أخرى غرست فى نفوس الأهالى حاسة فنية دقيقه وعميقة الجذور . والصين ذات حضارة قديمة وعريقة ، ترجع الى أربعة آلاف عام . وظلت تحت الحكم الامبراطورى ، من أسرة الى أسرة ، ومر فى تاريخها الطويل الامبراطور الصالح والامبراطور الفاسد . وديانات الصين متعددة مثل البوذية ، والتاوية ، والكونفوشية . هذا فضلا عن وجود الاسلام فى بعض المقاطعات ، ولكن الديانه الشائعة هى البوذية ، والدين فى الصين ليس عقيدة ، فحسب ، وانما هو مبادىء أخلاقية . والعملة المستعملة هى « يوان » ، والمناخ حار ممطر صيفا

وبارد شديد البرودة فى بعض المناطق والولايات الشمالية • ومن أهم رجال الفكر فى الصين لوسين (١٨٨١ ـ ١٩٣٦) وماوتسى تونج هو معبود الجماهير فى العصر الحديث ، وهو المثل الأعلى لكل مواطن فى الصين اليوم •

مرت الصين فى سلسلة ممتدة عبر السنين ، من الحروب والصراع ، بين الهزيمة والانتصار • وفى القرن التاسع عشر هاجمتها بريطانيا بسبب ترويج تجارة الأفيون عام ١٨٤٢ ، واضطرت البلاد حينذاك الى منح تجار الأفيون امتيازات كبيرة • وكانت هزيمه الصين الثانية ، عندما خسرت الحرب ، وتراجعت جيوشها امام الغزو اليابانى ١٨٩٤ ـ ١٨٩٥ • وبعد هذا توالت الحروب والمنازعات الأهليه ، بين الأحزاب السياسية المختلفة فى البلاد • وأقام صن يات صن حكومة وطنية فى كانتون عام ١٩١٧ ، واستقلت حكومته عن حكومة بكين عام ١٩١٩ ، وأسس الحزب الشيوعى الصينى عام ١٩٢١ • وبزغ نجم شيانج كاى شيك عام ١٩٢٧ ، وتظاهر بالتودد للشيوعيين ، واتخذ نانكين مقرا لحكومته ، وأغرته بريطانيا بالوعود فانشق ومال ، وسرعان ما استشرت الفوضى فى البلاد ، وسادت الحروب الأهلية مرة أخرى ، بين حكام الولايات العسكريين وبدأت الحرب الكبرى بين الصين واليابان من ١٩٣١ حتى ١٩٤٥ ، وظلت الصين تعانى ويلات الصراع الداخلى حتى عام ١٩٤٨ ، وقام الصراع بين شيانج كاى شيك ، وماوتسى تونج زعيم الشيوعيين فى الصين • وفاز الشيوعيون بالنصر ، وبدأت جمهورية الصين الشعبية عام ١٩٤٩ ، واختارت بكين عاصمة لها • ودخلت الصين حرب كوريا عام ١٩٥٠ ، وأغارت على التبت عام ١٩٥٩ •

•

على الناقد البصير والمفكر المستنير ، أن يلم بهذه العجالة عن تاريخ الصين ، ليدرك مدى ما لاقاه الشعب الصينى من ذل ومهانه ، بعد عز وكرامة ، وليقدر ما بذل من تضحيات وأرواح ودماء ، فى حروب داخلية وخارجية ، دامت ما يقرب من المائة عام أو يزيد • كل هذا ليسترجع حريته المسلوبة ، وكرامته المهدرة ، وليقيم حياته الحاضرة على مبادىء ومثل عليا ، نابعة من أعماق النفس الصينية ، التى تكونت من الأخلاقيات المتوارثة من قديم الزمان ، والتى حاولت فئة من المستعمرين والطغاة والاقطاعيين تمزيقها ومحوها ، لكن عبثا حاولوا ، وهذا يؤكد أن الأصالة الممتدة جذورها فى أعماق النفس ، لا يمحوها غزو أو عدوان ، ولا يقف أمامها زور أو بهتان ، هذه حقيقة واضحة المعالم ، ناصعة البياض ، ثابتة الأركان • وهذه هى الصين اليوم •

وهذه هى أفلام الصين الشعبية ، تدل بأكبر برهان على ما ذهبت اليه من قول •

هذا هو ما أحسست به ، وملأ على مشاعرى وأفكارى ، بعد أن شاهدت فى أسبوع الفلم الصينى سبعة أفلام روائية طويلة ، وأحد عشر فلما ، من أفلام المعرفة القصيرة ، التى تناولت فى عمق وبساطة ، بعض الدراسات العلمية والتاريخية والسياسية ، وبعض التوجيهات الأخلاقية والتعليمية ، بطريقة ضاحكة ترفيهيه • والطريقة المثلى فى نقد الأفلام ، من وجهة نظرى ، هى الاهتمام بناحيتين : الأولى هى الناحية الفكرية أى المضمون ، والثانية هى الناحيه الفنية أى الشكل • ولا نزاع فى أن الناحيتين متلازمتان ، ولا يمكن ترجيح واحدة على الأخرى ، لأن الشكل أو الأسلوب هو القالب الذى ينتهى الينا بوساطته ومن خلاله ، المضمون أو الفكرة •

أفلام المعرفة

وهذه الأفلام هى : الجرس الصغير ، الحشرة الذهبية ، الهجوم المفاجىء ، الطريق الجانبى ، داورية الحراسة ، الشلالات الخطرة ، نداء الشعب الصينى ، ثورة افريقيا ، الأرض المغتصبة ، المحاصيل المائية ، عملية زراعية ، يد مقطوعة • ولنتناول ثلاثة أفلام من هذه الأفلام بالعرض والتعليق على سبيل المثال وهى :

الجرس الصغير •
الطريق الجانبى •
ثورة أفريقيا

الأفلام الثلاثة بالألوان الطبيعية : الأول رسوم متحركة مع العرائس والخدع السينمائية ، والثانى عرائس متحركة ، والثالث فلم تاريخى ، وهو استعراض عاجل ، لثورات افريقيا ضد الامبرالية والاستعمار ، وهو يتضمن بعض اللقطات المأخوذة من الجرائد السينمائية بالأسود والأبيض • وهو ناطق بالعربية •

والأفلام الثلاثة من الناحية الفنيه ، كبقيه أفلام المعرفة الأخرى ، بلغت درجة كبيرة من النجاح والتوفيق والابداع الفنى ، سواء من ناحية التصوير أو التحريك أو الألوان ، أو تسجيل الأصوات والمؤثرات والموسيقى ، أو السرد القلمى أو التوليف الفلمى • ان هذه الأفلام توضع على قدم المساواة مع أفلام والت ديزنى ، أو الأفلام السوفييتية التى تعالج هذا النوع من الأفلام بدقة وبراعة • ومن أجل هذا أقامت الصين الاستوديوهات المتخصصة

فى عمل هذا النوع من الأفلام ، وحشدت فيها أعظم الفنانين والفنيين والمخرجين والمؤلفين والعمال ٠

الجرس الصغير :

قصة للاطفال وهى صالحة كذلك للكبار ، يستغرق عرضها ساعة من الزمان ، وهى تروى لنا أن مجموعة من الصبيان والبنات، الذين يعملون فى أحد المسارح الخاصة بالعرائس ، وهم فى طريقهم الى المسرح ، تقلهم السيارة الخاصة بهم ، وهم يغنون ويلعبون ويضحكون ، وفجأة تسقط من احدى البنات ، عروستها المحببة ، ولا تدرك هذا الا بعد وهله ، واسم الدميه هو « الجرس الصغير » ٠

يعثر طفل وأخته الطفلة على الدمية ، ويفرحان بها فرحا كبيرا ، ويميل الأخ الصغير الى الاستحواذ على الدمية ، ولو ليوم واحد ، ولكن الأخت الصغيرة تنهره ، وتحول بينه وبين تحقيق هذه الفكرة الخاطئة تنذره بأنها ستخبر الأم بهذا العمل المشين ، ولكن الصبى يتوارى عن أعين أخته ، وهى لا تعود الى البيت ، وتقضى النهار باحثة عن أخيها فى الطرقات والحدائق ٠ وأما الصبى فانه يذهب الى احدى الحدائق العامة ، وينزوى فى ركن من ملاعب الأطفال ويغلبه النعاس ، وهنا يتراءى له حلم جميل ، يرى فيه الدمية الخرساء تنطق ، وتتبادل معه الحديث ، وتصحبه الى عدة مغامرات، وتحلق به فى السماء فوق المدينة ، وهنا يلتقى بأخته وبرجل الشرطة وبالفتاة المسؤولة عن الدمية ، وفى النهاية تذهب به الى معرض العرائس وهناك يلتقون بعد كل هذه المفاجآت، فى عرض مسرحى كامل للعرائس ٠٠ الخ. وهنا يعترف الطفل بصحة رأى أخته ، وأنه لا يحق له ان يستأثر بالجرس الصغير ، ويحرم منه مجموعة زملائه من الاطفال ، الذين يترددون بانتظام ، على مسرح العرائس ٠

يحمل هذا الفلم ، الذى اعتبروه فلما قصيرا ، فى حين أعتبره فلما طويلا ، كل معانى الخير والفضيلة والحض على مكارم الأخلاق ، فى أسلوب شيق بارع ٠ وهو يرضى نفوس الكبار ، كما يرضى نفوس الأطفال ٠ تعلمت منه كيف نزرع الصفات الحميدة ، فى صدور أطفالنا ، وكيف نقتلع منها الصفات الذميمة ٠ كيف يقاوم المرء فى نفسه غريزة حب الملكية والاقتناء ، وكيف نجد العون والمروءة من رجال الشرطة ٠٠ وكيف نتبادل جميعا كل ما هو جميل ومفيد ونافع فى المجتمع ، كيف نقضى على نوازع الشر فى قلوبنا ، ونستجيب لدواعى الخير ٠٠ كل هذا فى صورة جميلة وتمثيل متقن وتحريك بارع وسياق منطقى ، وأهم من كل هذا أنه انتهى الينا ، فى بساطة وتواضع ، دون تعجيز أو استعلاء ٠

الطريق الجانبى :

وهذه قصة أخرى من قصص الأطفال ، من أفلام العرائس ، وهى تروى لنا صورة نادرة من صور الأمانه ٠ انه صبى صغير يقلم الحشائش ، بجوار محطة الاوتوبيس ، يعثر على محفظة تحتوى على رزمة من الأوراق المالية بها ٢٥ يوان ، فيوقف الأوتوبيس ويسرع نحوه ، ويعرض المحفظة على سائق السيارة ، لعلها تكون قد سقطت من أحد الركاب ، وأعجب الركاب ببطولة هذا الصبى وأمانته ، ويبحث كل منهم محفظة نقوده ، ولكن أحدا لم يدع أن المال ماله ٠ وهبط الصبى من الأوتوبيس فى حيرة ٠

والتقى الصبى برجل عجوز ، حزين النفس ، كاسف البال ، فسأله عما دهاه ٠٠ فأخبره بأنه فقد محفظته (٢٥ يوان) وكان فى طريقه الى الجمعية التعاونية ، لشراء الحبوب والبذور اللازمة لزراعته الجماعيه ٠ وهنا انشرح صدر الصبى ، وأحس كان حملا ثقيلا قد انزاح من فوق كتفيه ، وقدم له المحفظة ٠ لكن الفلاح العجوز أعادها اليه ، اذ تبين ان أرقام هذه الأوراق الماليه ، الموجودة بين يديه ، تختلف عن الأرقام التى كانت معه أصلا ٠

وذهب كل من الصبى والفلاح العجوز ، يبحثان ويبحثان ، الصبى يبحث عن صاحب هذه المحفظة ، والفلاح العجوز يبحث عن محفظته المفقودة ٠ وكانت المفاجأة عظيمة ، عندما عاد الفلاح العجوز ، فوجد الحبوب والبذور المطلوبة ٠ وعرف أن أحد العمال فقد محفظته ، وأثناء البحث عن محفظته المفقودة ، عثر على هذه المحفظة التى تحوى العنوان والمطلوبات، فلم يضيع الوقت سدى ، وذهب وابتاع المطلوبات وأحضرها الى المزرعة ٠ وعندئذ أسرع الصبى خلف العامل ، واقتفى أثره ، حتى التقى به ، وقدم له المحفظة ٠

هذا بعض ما يحدث فى بلاد الصين ، فى الطريق العام ، وهى حادثة بسيطة وعادية ، وتدل بوضوح على مدى الأمانة والصدق ، بين أفراد هذا الشعب ، كباره وصغاره ٠ وهو فى غير حاجة الى تعليق ، وهو يدل على القول السائر فى بلادنا : ابذر خيرا تحصد خيرا ٠

ثورة افريقيا :

هذا الفلم من نوع الأفلام التسجيلية ، التى تروى الأحداث التاريخية ، والوقائع الاخبارية ٠ ويعرض علينا هذا الفلم صورا متلاحقة سريعة ، ليقظة المارد الأسمر فى وجه الاستعمار ٠٠ كيف ان الشعوب الافريقيه قامت تطالب بحقها فى الحرية والحياة الكريمة ، بعيدا عن مطامع المستعمرين والمستغلين ٠

وقد تعرض الفلم لنهضة مصر ، وثورتها المجيدة ، وحياتها الجديدة العامرة بالانشاءات والاصلاحات فى شؤون الصناعة والزراعة والاقتصاد والسد العالى والكهرباء ، وتدعيم وحدات القوات المسلحة · كما تعرض لثورة الجزائر ، وحصولها على الحرية والاستقلال ، بعد طرد المستعمرين الفرنسيين · وفى هذا الفلم جزء خطير ، وهو كشف القناع عن حادثة اغتيال زعيم الكونغو الوطنى ، والبطل الشهيد « لومومبو » ، فشاهدنا كيف أن البلجيكيين بمعونة الأمريكيين ، قبضوا عليه ، وقاموا بتعذيبه والتنكيل به حتى مات ، كما قاموا بتجزئة البلاد تحت ستار العدالة ووقف القتال بين الأهالى ·

وكان هذا الفلم ناجحا وصادقا ومعبرا ، لدرجة كبيرة ، فى عرض هذه المشاكل والصعوبات ، التى تمر بها البلاد الحرة الأبية ، التى تصر على طرد الغزاة واقامة صرح الحريه فى بلادهم ، حتى تخطو الى الأمام فى مدارج الرقى والحضارة ·

وقد تذكرت ، بعد مشاهدة هذا الفلم ، حلقات « مرور الزمن » التى كانت تظهر شهريا فى دور العرض السينمائى بانتظام · وكانت تقدم الرأى والتعليق ، على أهم الأحداث الدوليه ، فى جرأة وشجاعه وقوة وانسانيه · ولكن هذه الحلقات توقفت · ولست ادرى ما السبب ؟

أفلام القصة والرواية

وهى سبعه أفلام طويلة ، شاهدناها خلال الأسبوع ، وتتراوح مدة عرض كل منها بين الساعة ونصف والساعتين · وهى وان اختلفت فى الموضوعات، وفى حبكة الأحداث ورسم الشخصيات، الا أنها تلتقى جميعا ، فى هدف واحد ، وهو عرض صفحات من الجهاد والبطوله ، وملامح الحياة العصرية والقديمة ، لكن من أجل غرض واحد أسمى وهو تخليد الأبطال ، وتبصير المغرورين ، وتوطيد العلاقات الانسانيه ، وتدعيم الحياة الجديدة ، وتمجيد الأخلاق الكريمه ، وتوحيد الصفوف للدفاع عن أرض الوطن، أرض الآباء والأجداد · وهذه الأفلام هى :

أ) افلام الحرب وهى أربعة :

الجندى الصغير

شباب فى لهب المعركة

وهما فلمان يعرضان علينا صفحات مجيدة ، من البطولة والاقدام، والاصرار على الاشتراك فى المعركة، وقسوة الحرب الدامية ، التى قامت بين الصين واليابان فى غضون عام ١٩٤٧ ·

١ ــ الفلم الاول يعرض علينا ، بطولة صبى فى مقاومة المستعمرين ، ومساندة جيش التحرير الوطنى ، وتعاون الشعب وعامة الاهالى مع القوات المحاربة ، لدفع وطأة المعتدين ، ونصرة المجاهدين الأبطال · وقد قام هذا الصبى بأداء مهمته على خير وجه ، مما قد يعجز عنه الشبان والرجال ، ففيه رعونة الصغار ، وجراة الكبار المحنكين · ويظهر لنا هذ الفلم ، صلابه عود الاهالى ، ضد التهديد والوعيد من المحتلين الاشرار ، فى مواقف مشرفة خالدة · واذكر على سبيل المثال ، هذه الجدة التى تناصب قوى الاحتلال ، العداء ، والسخرية ، ولا تعلن بكلمه او اشارة ، عن سر الجندى الذى يبحثون عنه · ويظهر الجندى المختفى ويسلم نفسه ، ويقبضون عليه · ولا يتورع قائد السريه عن اطلاق النار على هذه الجدة · وقعت هذه الحادثة المشينه أمام عينى الصبى ، فأثارت فى نفسه عوامل الاحتقار لليابانيين وحقده عليهم ، ورغبته الصادقة الملحة ، فى الانضمام الى جيش التحرير ، ومقاومة الغزاة المحتلين ·

٢ ــ والفلم الثانى يعرض علينا ، صورة فتاة مناضلة ، حضرت وفاة والدها ، فى معركه من معارك المقاومة الشعبيه ، ضد الإحتلال اليابانى · ومن هذه اللحظة استقرت على رأى ، وهو مقاومه المعتدين ، فبدلت حياتها ، وتدربت على حمل السلاح وظهرت فى زى الرجال ، وانضمت الى فرقه مجاهدة ، من فرق جيش التحرير ، واشتركت مع الشبان والرجال المناضلين ، فى أكثر من موقعه ، وأبلت بلاء حسنا وفازت من الرفاق بكل تقدير واعجاب، بعد أن كانوا يسخرون منها لضآلة حجمها وصغر سنها ، وفى احدى المعارك اصيبت اصابة خطرة فى فخذها ، ونقلوها الى المستشفى العسكرى · وكان لا بد من اجراء عمليه جراحيه عاجلة ، ولكنها مانعت وفكرت فى الهرب ، ولكن الطبيب بادرها بالحقيقه ، وهى اما العملية واما بتر الساق فيما بعد ·· وهنا كاشفت الطبيب بسرها ، وكاشفت قائد الفرقة · فثار القائد وهاج ، واحتج على هذه الخدعة · وتقدمت الفتاة وهى فى دور النقاهه ، بطلب غفران هذه الكذبة الكبرى ، وبرجاء انضمامها الى القوات المحاربة بعد تمام الشفاء ·

٣ ــ والفلم الثالث بعنوان «قائد السرب الممتاز» ، وهو فلم يروى لنا مدى المشقة والصبر اللذين يلقاهما قائد المعسكر الخاص بتدريب الشبان على القتال ، لينضموا بعد هذا الى الحرس الوطنى او جيش التحرير · وقصة الفلم تروى لنا كيف يتحول فتى مدلل ، الى جندى مناضل ، وكيف أنه كان يكتب المنشورات ، التى تعترض وتنتقد ، السياسة العامة، المطبقة فى المعسكر · وقد ثار عليه زملاؤه ورؤساؤه المباشرون ، ولكن حكمة القائد وأناته ، فى معالجة هذه الحالة ، باللين والعطف والتوجيه الرقيق ،

جعلته يتمكن من الدخول الى قلب الفتى، الذى اعترف بخطئه وسوء سلوكه ، واعتنق مبادىء الكفاح فى النهايه ، عن عقيدة وايمان ٠

٤ ــ والفلم الرابع بعنوان « الأبناء البواسل » ، وهو يعرض علينا ، صفحه جديدة ومختلفه نوعا ، من صفحات الجهاد ٠ وقعت حوادثه بين الصين وكوريا ٠ وهو يكشف لنا مدى التعاون بين جيش التحرير الوطنى فى الصين ، وبين جيش التحرير الوطنى فى كوريا ، لصد هجمات العدو المغتصب ، ومقاومه المعتدين ، ومساندة الصين لكوريا ، فى معركه الحريه والاستقلال ٠

وهو يروى لنا قصة أب ، افترق عن ابنته الوحيده ، وهى طفله صغيرة ، بسبب الحروب المتواليه ، وقد تركها وديعة مع أحد جيرانه المتقدمين فى السن ، وعندما عاد بعد فترة من الزمان ليسال عنها ، لم يعثر عليها ولا على صديقه راعيها الطيب ٠ وقد قام هذا الراعى الطيب بتربية الطفله مع ولده الوحيد ، ونمت وشبت ، وهى تعلم أن هذا هو والدها ، وان هذا هو شقيقها ٠ ومرت الأعوام ، واشتركت الفتاة مع شقيقها ، فى النضال ضد هجمات المعتدين ، وكانا يلتقيان حينا ، ويفترقان أحيانا ، ولكن المودة والمحبة الصافية ، كانت تربط بين قلبى الفتى والفتاة ٠

وفى احدى المعارك الحاسمه ، وقف الفتى موقفا مشرفا ، فى مواجهة العدو ، وكان عليه أن يحول دون تقدم القوات المحتلة، حتى تصل النجدة المنتظرة لقوات الدفاع ٠٠ وعندما تحرجت الأمور، اضطر أن يلقى بنفسه، وهو محمل بكمية ضخمة من المفرقعات، على القوات المعاديه ، التى كانت ترقى السهل ، بأعداد ضخمه من الجنود وكميات ضخمة من العتاد، للاستيلاء على هذا الموقع، الذى كان يقف فيه الفتى، وأسفرت هذه التضحية الكبيرة ، عن وصول النجدة المنتظرة الى قوات الدفاع، وعن انتصار قوات الجيش الوطنى على الأعداء المغتصبين ٠ وكان قائد الحملة هو والد الفتاة ، شقيقة البطل الشهيد ، وطلب من الفتاة أن تضع نشيدا ، تمجد فيه عمل شقيقها البطولى ، ليكون نشيد الفرقه ، التى أطلق عليها اسم الفتى ، تخليدا لذكراه ، وتدعيما لروح زملائه المحاربين ٠

وكان القائد قد تعرف على ابنته ، ولكنه لم يكاشفها ٠ وأخيرا حضر جاره المتقدم فى السن الى المعسكر ، وتلاقى الصديقان بعد فراق ، طال أمده ، وأعلن الراعى الطيب الحقيقة للفتاة ، وهى أن هذا القائد هو والدها الحقيقى ٠ واستولت الدهشه على الفتاة ، لفترة وجيزة ، وسرعان ما علت وجهها ابتسامة مشرقة : ان كل فتاة لها والد واحد ، ولكن هى وحدها تمتاز بأن لها والدين ، وبهذا ينتهى الفلم ، والفتاة بين الوالدين فى فخار واعتزاز، وتبدأ بفتح صفحة جديدة فى دنيا الحرب والجهاد ٠

ومن أهم المواقف الانسانيه فى هذا الفلم ، موقفان : الاول عندما كان القائد ، يحاول جس النبض والمشاعر فى قلب الفتاة ، ليخبرها بتضحية الفتى ، الذى كانت تعتبره ، شقيقا لها ، وكيف كان يحاورها ، ويتدرج معها فى الحديث ، حتى يصل الى ذروة الحدث ، ويعلن النبأ الفاجع ٠ فتقف الفتاة لحظه مشدوهة لا تصدق ، ويهتز كيانها من الاعماق ، ويشتد حزنها ، وتتحجر الدموع فى مآقيها ، فهى لا تفيض ولا تغيض ٠

والموقف الثانى ، عندما يلتقى الصديقان بعد طول غياب ، ويظن الصديق أن القائد ، والد الفتاة الحقيقى، قد صرح لها بكل شىء فى أثناء غيابه، لكنه لم يجسر على هذا ، فقد كان فى حيرة من أمر نفسه، وكأنه يتساءل : هل له الحق فى هذا ؟ ان هذا الصديق له من الحقوق عليها ، مثل ما له أن لم تكن أكثر ٠٠٠ فيلتزم الصمت ، حتى يلتقى بالصديق الطيب ، وهو الذى يفضى لها بالحقيقة ، فى لحظة من أشد لحظات الحرج والضيق ، لقد فقد ولده الوحيد ، وفقد ابنته بالتبنى، فى لحظه واحدة٠ ولكن هذه هى الحياة ، وهذا هو الواجب ٠

هذه الأفلام الأربعة بالأسود والابيض ، وهى أفلام ناجحة وموفقة، من الناحيتين الفكرية والفنية، فالصور جميله والصوت واضح وبقيه العناصر فى بناء الفلم من سرد وتوليف وتمثيل موفقة كل التوفيق ، وتحقق الغرض المطلوب منها ٠ وقد نجد فيها شيئا من العيوب والنواقص مثل : الاطالة والتكرار والبطء ، والاصرار على تضمين آراء ماوتسى تونج ، فى كل مناسبة وفى كل فلم ، وقد نحس بالمبالغه فى تصوير العلاقات الانسانية النبيلة ، ومواقف شخصياتها البطولية٠ ولكن هذه هى طبيعة الناس فى هذه البلاد ، وهذه هى حياتهم٠ وهذه هى التعاليم التربوية ، التى يرغب فى نشرها دعاة الاصلاح ، فى جمهورية الصين الشعبيه ، ويعملون على غرس جذورها فى نفوس المواطنين ، الصغار منهم والكبار ٠ وهم ينظرون الى الفلم ، كما سبق أن أشرت فى بداية الحديث ، على أنه وسيلة من أهم وسائل التربيه والتعليم ٠ ولا نزاع فى أن لهم الحق كل الحق ، فى صياغه أفلامهم بالطريقه التى تصور حياتهم وتحقق أهدافهم ، والاكتفاء بعرضها على مئات الملايين من سكانها ، المنتشرين فى بقاعها الشاسعة٠ وهم لا يجدون أى ضير ، فى أن تتعرض اربعة من أفلامهم « للحرب وويلات الحرب» ، بعد هذه الحروب المتواليه ، التى استمرت أكثر من مائة عام ، من تاريخ الصين ٠ هذه هى الصين ، وهذه هى أفلام الصين ، وهى ترجمات صادقه عن حياتهم وأخلاقهم وكفاحهم٠

ب ـ أما الأفلام الثلاثة الباقية ، فهى أفلام بالألوان الطبيعية وهى :

لين تسى شو
نسور السهوب
الغطاسة

٥ ـ والفلم الاول من هذه المجموعة هو « لين تسى شو » • وهو فلم تاريخى حربى • وقعت حوادثه عام ١٨٤٢ ، وهو يعرض علينا الاساليب الملتوية فى بلاط الامبراطور ، ودناءة المنافقين والاشرار ، وطرق الخديعة التى لجأت اليها بريطانيا ، للايقاع بالشعب الصينى ، فى براثن الافيون ، حتى يسهل لهم السيطرة على البلاد • وكان الشعب الصينى فى تلك الفترة ، ينقسم الى فريقين : فريق يعلن الحرب على الأفيون ، وتجارته وانتشاره بين الاهالى • وفريق يهادن سياسة بريطانيا ، ويعمل على تشجيعها ، والترويج للأفيون بين النـاس ، وهذه هى فئة المستغلين من ذوى النفوذ والسلطان •

وكان الامبراطور من أنصار الفريق الأول ، لهذا وضع ثقته فى احد أعوانه المخلصين ، وهو بطل القصة ، وكلفه رسميا بالعمل على القضاء على هذا الشر الوبيل • وبعثه الى الشواطىء والموانىء ، ليكون مندوب الامبراطور فى مقاومة هذه الحرب المدمرة لمعنويات الشعب ، وتراثه القديم الخالد • وجاهد البطل فى تحقيق رغبة الامبراطور ، وتمكن من الوقوف فى وجه بريطانيا ، مروجة هذه المخدرات ، ولم يرض هذا اصحاب المصالح بطبيعة الحال ، فذهب بعض الخونة والحاقدين ، الى بلاط الامبراطور ، وهناك قدموا فروض الطاعة والولاء ، وأوغروا صدره ضد البطل ، حتى أنه أصدر حكمه عليه غيابيا ، بسحب كل سلطانه ، وطرده خارج البلاد • نجح الرجعيون فى توقيـع المهانة بهذا البطل ، والقضاء على سلطانه ، ولكنهم لم ينجحـوا فى وقف ثورة الشعب ، ومحاربته للفساد والعدو ، داخل البـلاد وخارجها •

٦ ـ وفلم « نسور السهوب » فلم اجتماعى عصرى ، يروى قصة الصراع بين القديم والجديد ، بين العلم وحرفية العلم ، وبين العادات الموروثة والتقاليد • تقع حوادثه فى مشارف المنطقة الباردة ، حيث يعنى الأهالى بتربية الجياد ، فى المراعى الممتـدة • يهبط الشاب وزميلته الفتاة ، احدى المزارع الجماعية ، بعد أن تخرجا من معاهد الدراسة والتيكنولوجيا ، لتطبيق النظريات العلمية ، دون خبـرة بالتجربة العملية • ويقع الصدام بينهما ، وبين هذه الفئة من الناس ، التى درجت على تطبيق ما تعلمته من الآباء والأجداد • ويصـادفهما الفشل ، مرة بعد اخرى ، ولكن يتبين لهما فى النهاية ، أن النجاح يعتمد على الخبرة والتفاهم ، بين المسئولين ، وبين افراد المجتمع ، أكثر مما يعتمد على العلم ، وان الخير كل الخير ، فى الجمع بين العلم والتجربة ، وفى تسخير النظريات لخدمة الصـالح العام • وتحس فى هذا الفلم ، بفيض من جمال الطبيعة فى كل لقطة ، سواء الداخلية او الخارجية ، والتعاطف الشديد بين الانسان والحيوان •

ولقد أعاد هذا الفلم الى ذهنى بعد مشاهدته ، قصة الاستاذ يحيى حقى « قنديل أم هاشم » فان وجه الشبه بين هدف القصتين ، قريب متشابه •

٧ ـ وفلم « الغطاسة » فلم اجتمـاعى عصرى كذلك • وهو يروى لنا قصة فتاة رياضية ، ترغب فى الحصول على البطولة ، فىمباريات السـباحة والغطس • وهى تتعجل لتحقيق هذه الرغبة ، ولا تصمد أمام قسوة نظام التدريبـات الاولية ، ولا تستمع الى أوامر المشرف الرياضى • وينتابها الغرور والثقة بالنفس الحمقاء • كانت تجهل أن النجاح يتطلب الطاعة ، وتنفيذ الأوامر ، ومقاومة كل مساوىء النفس البشرية ، ونواقص الفردية والذاتية ، ومن اهم هذه العيوب « الغرور » • وأحست بأنها وصلت الى نهاية الطريق ، مجرد أنها تذوقت طعم النجاح مرة ، وهى لا تدرى أن الطريق طويل ، وأنهـا ما زالت فى بدايته •

وفى الفلم نلتقى بنوعين من المشرفين الرياضيين • احدهما دمث الأخلاق ، بصير بعواقب الأمور ، واصول التدريب • يعرف كيف يسوس قيـادة الفتيات الجامحات ، ويحسن تدريبهن • والمشرف الآخر عصبى المزاج ، طموح ، يتعجل النجاح والفوز فى المباريات ، ولو كان هذا على حساب اجهـاد الفتيات فى أثناء فترة التـدريب • وهو يغرس بطريقته هذه ، حب الذات فى نفوسهن • والفتاة بطلة قصتنا ، تمثل شخصية الفتاة التى تتنازعها عوامل الخوف والعناد وحب الظهور ، وعدم طاعتها للاوامر ، ضاربة بنصائح المدرب عرض الحائط ، ولا يعنيها الا الفوز فى نهاية المطاف •

ان معظم لقطات هذا الفلم ومواقفه ، وقعت فى حوض السباحة ، وهى تعرض علينا ، جماعات من الفتيات الناضجات ، وهن فى ملابس الاستحمام ، فلم تحرك الا كل جميل من العواطف والمشاعر ، ولم تثر أية غريزة دنيئة ، بل على العكس أثارت تقديرنا واعجابنا ، بجمال الجسم الانسانى ، وجمال الحركة المنسقة •

●

ان المتفرج بعد مشـاهدة الأفلام الصـينية ، يعرف الكثير عن أخلاقيات هذا الشعب الضـخم القصى ، فيعرف أن هذا الشعب يقدر الشـجاعة

والعفة ، والحكمة والعدل، والمروءة والخير ، والعمل والحب ، حب الوطن ، وحب الانســـــان ، وحب الحياة . ويهتم المسؤولون ، بغرس هذه الخصال الحميدة ، فى قلوب الكبار والصغار ، فى كل أنحاء هذه البلاد المترامية الأطراف . وقد يضيق عدد غير قليل من المتفرجين فى بلادنا ، بهـذا النــوع من الأفلام ، التى تحمل الكثير من ضروب التوجيـــه والارشاد والشعارات والتعاليم .. ولكنهم هناك فى بلاد الصين ، لا يضيقون بهذه الأفلام، بل يقبلون على مشاهدتها بكل تقدير واعجاب . انهم هناك يهتمون بمكارم الأخلاق ، ويعتبرونها الطريق الصحيح ، لكل تقدم ونجاح .

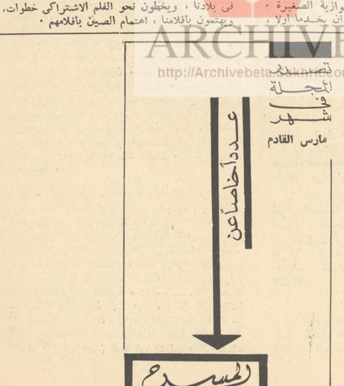
يقول زعيم الصين الروحى ماوتسى تونج فى كتابه « مشاكل الأدب والفن : ترجمــــة الشاعر كمال عبد الحليم » ما يلى :

١ ـ على الكتاب والفنانين أن يدرسوا مجتمعنا ، عليهم أن يدرسوا الطبقات المتعددة، المكونة للمجتمع، وعلاقة بعضها بالبعض الآخر ، وظروفها واتجاهاتها ونفسيتها ، وعندما يفهمون كل هذه العوامل فهما شاملا ، فانهم عندئذ فقط يستطيعون أن يعطـــوا لأدبنا وفننا ، محتوى غنيا وتوجيها سليما .

٢ ـ ان أكثر من تسعين فى المائة من شعبنا ، عمال وفلاحون وجنود ، والبورجوازية الصغيرة . ولذلك فان أدبنـــا وفننا ، يجب أن يخـدما أولا ، الطبقة العاملة التى تقود الثـورة ، وثانيا الفلاحين أكبر وأصلب حليف للطبقة العاملـــه فى الثورة ، وثالثا القوات المسلحه للعمال والفلاحين ، الجيش الثامن للطريق ، والجيش الرابع الجديد ، وغيرهما من الميليشيا الشعبية ، وهى جميعا دعامة قواتنـا الحربية ، ورابعا البورجوازيه الصغيرة، وهى أيضا حليف فى الثورة، وتستطيع التعاون معنا فى برنامج طويل المدى . وهذه المجموعات الأربع من الناس ، تكون غالبية الشعب الصينى ، انهـا الجمـــاهير العريضه للشعب .

٣ ـ النقد الأدبى والفنى له مستويان : أحدهما المستوى السياسى والآخـــر هو المستوى الفنى . والانتاج الفنى يكون جيدا ، أو جيدا نسبيا ، فى المستوى السياسى ، اذا كان يخدم مصـــالح حرب المقاومة ، التى تشنها ومصالح الوحدة ، واذا كان يشجع التضامن بين الجماهير ، واذا كان يعارض العودة للوراء ، ويدفع التطور الى الأمام . وعلى عكس ذلك يكون الانتاج الفنى رديئا ، أو رديئا نسبيا ، اذا كان يشجع الشقاق والانقسام بين الجماهير واذا كان يعوق التطور ، ويحتفظ بالشعب الى الوراء .

وهذه هى الخطه التى يسير عليها الفلم الصينى، انه رسالة ورسول . وهى الخطة التى يسير عليها الفلم فى المجتمعات الاشتراكية . فهل يتنبه الغافلون فى بلادنا ، ويخطون نحو الفلم الاشتراكى خطوات، ويهتمون بأفلامنا ، اهتمام الصين بأفلامهم .



قصـــة

بقلم محفوظ عبدالرحمن

اربعة فصول شتاء

– ١ –

أول مرة طالعت فيها وجهها البض المستدير ، كانت عندما اندفعت الى داخل بوفيه الكلية تحتمى به – مثلنا – من المطر المتساقط ، وقد ابتل ثوبها الوردى ٠ كانت تكاد أن تكون قصـيرة القامه ، صغيرة السن بالنسبه الى طالبه فى الجامعة ، على ظهرها تربعت ضـفيرة كبيرة ثرية بالشـعر الأسود ٠

وفجأة وجدت « هانىء » صديقى الوقور يدفعنى جانبا :

– أوعى ياشوقى ٠٠ اوعى ياشوقى ٠٠

ثم يندفع اليها يصافحها

وأخذت أرقبهما معا ٠ كانا يكونان معا صـورة جميلة ٠ كانا يتشـابهان حتى يكادا أن يكونا أخا وأخته ٠ كانا ثوبين من نفس القماش ٠٠

أخذت عيناى تبحثان فى خبث عن « منـال » لكننى لم أجدها ، كنت اريد أن أرقب وجههـا العريض وهى ترى هـذه الصـديقة الجديدة مع هانىء ٠ لقد انتهى ما بين منال وهانىء منذ وقت قريب ، ولكنها ما زالت ترقبه ، وترقب كل فتـاة يتكلم معها فى لهفة شديدة ٠

« منال » لم تكن أبدا الفتـاة التى تصـلح لهانىء ٠٠ انه شىء نادر ٠٠ ذكى جـدا ٠٠ رائع جدا ٠٠ وسيم جدا ٠٠ سـاحر جدا ٠٠ أما هى ففتاة مدعية ٠٠ تزعم أنها شاعرة ٠ أنا شـاعر وأفهم هذه الأشياء ٠ ربما كانت تكتب الشـعر أحيانا ٠ولكن لايمكن أن يكون كل هذا الشـعر المتناقض هو شعرها ٠٠ احيانا تكون القصـيدة مجرد كلام مرصوص ، وأحيانا تبدو وراء كلماتها رقة وعمق لاحد لهما ٠

ولأن منال شاعرة ٠ ولأننا كنـا مجموعة من المهتمين بالأدب والفن فى الكليـه ، فقد دخلت الشلة وبدا اهتمامها يتركز حول هانىء ٠ رغم أنه كان أصغرنا سنا فاننا كنا نعامله على أنه أسـتاذ لنـا ، كان يتصـدر المكان الذى نجلس فيه فى البوفيه ٠ وفى اليوم الذى يأتى فيه يتضاعف عدد الموجودين ٠ وحتى عندما كان يجلس معنـا أحد أساتذة الكلية ، كان يبقى له دائما مكان الصدارة٠

واخذت منال تلمح لهانىء بانهـا تحبه ٠ وذات يوم صارحته ٠ ولم أره مضطربا مثلما رأيته ذلك اليوم ٠ لم يكن يحبهـا ، بل لم يكن يحترمها ٠

ولكن كلمات الحب قلبت كل مشاعره ، وما عاد يدرى ماذا يفعل ..

كان يحكى لنا كلنا لحظه أن صارحته بحبها .. كانا معا فى بوفيه الكليـة وظلت صـامتة طول الوقت .. ثم صـارحته بحبها . وماتت يداها على ديوان « الملاح التائه » ـ النسخة التىاقترضها منى ـ واغرورقت عيناها « الاسبانيتان » بالدموع .

•

وذات يوم ودون موعد زار هانىء أحـد أفراد الشلة : زميلنا الأردنى « نامق » واسـتقبله نامق مرتبكا على غير عادته . ولمح هانىء على منضـدة حقيبة سـيدة . وابتسم وهو ينصرف فى ذات اللحظه التى لمح فيها ديوان « الملاح التائه » .

قدم لى هانىء الفتاة الصغيرة . لم أسمع اسمها جيدا فى ضجيج البوفيه . لكن تأكد بشكل ما فى أعماقى أن اسمها صفاء . كانت صافية صفاء غريبا كأنها عين ماء بين أحجار بيضاء . وكان على خديها غمازتان ساحرتان .

وأخذت أتاملها طول الوقت .. نسيت البوفيـه والطلبة والضـجيج والمطر الذى أحب أن أرقب تساقطه .. النساء يختلفن .. واحدة تصلح لان تكون أما ، وأخرى لأن تكون عشيقه ، وثالثة لأن تكون أختا كبرى . ولكن هذه الفتاة خلقت لكى تكون ابنة .

وعندما انقطع تساقط الأمطار ، وخفتت الضجة قليلا ، عرفنا أنها طالبة فى كلية الطب .. دخلتها لأول مرة هذا العام .. وأنها التقت بنا — مرة أو مرتين مع هانىء — وقال لى هانىء أن أباه كان يشتغل فى كفر الزيات ، ولكننى لم أعرفه . وأنها جاءت لكى ترى هانىء بعـد أن عرفت أنه يذهب الى الكليه كل يوم أربعاء .. ولم يكن هانىء طالبا فى الكلية .. لقد تخرج فى العام الماضى .. وكان أول الدفعة أربع سنوات الدراسة .. ووعدوه أن يعينوه فى الكليه ..

قالوا له أن يذهب ويعود بعـد عشرة أيام لكى يبدأ العمل .

وذهب هانىء الى البلد ـ الى كفر الزيات ـ وعاد بعد عشرة أيام ، ولكنه لم يستلم العمل .. ومضت ستة شهور أو اكثر ، وهو لم يعين ، ومن الواضح انه لن يعين أبدا فى الكليه . وضـاعت عليه أكثر من فرصة لعمل جيد . لا أمل لنا نحن أصدقاءه فى تعيينه فى الكلية . ولكن هو له أمل . الدكتور هنداوى يعده بذلك ، الدكتور هنـداوى رجل عظيم وممتـاز ونادر وجود مثله . لكنـه يحارب وحيدا فى مستنقع سـاده نوع آخر من الأساتذة ..



ونحن خارجون من البوفيه ، عرفت أن اسـمها منال . ورفعت حاجبى دهشـة . ورأيت فى ذات الوقت ابتسامة تجمعهما كانهما يقولان أنهما شبعا تعليقا على تشابه اسميهما ..

خاطر مر فى ذهنى ..

هل يمكن أن يرتبطا معا ؟

انها أكثر من جميلة .. وهو أكثر من ممتاز .. ولكن هى ليست له ، وهو ليس لها . ان هانىء لن يتزوج أبدا ـ كما كنت أقول له ضـاحكا فى أوقات المزاح ـ الا امرأة أكبر منه سنا .

« منال » كانت أكبر منه بعامين .. وفىالحقيقة كان صغيرا جدا .. ذات مرة جلست معنا زوجة الدكتور هنداوى . وعندما عرفت أن هانىء خريج وليس طالبا ، قالت فى دهشة أضحكتنا جميعا :

ـ أنت خريج أنت ؟ مش معقـول . ليه سنك كام سنة ؟

وبعد الحاح منها رد فى خجل وحدة :

ـ احدى وعشرون سنة ..

وصحنا فى احتجاج على تزويره ، فقد كان أصغر من ذلك .. ورغم غضبه ، فقد لمحت فى عينيـه بريق اعتداد شديد ..

كل بضعة أسابيع يصعد هانىء الى القلعة من أعلاها • كان عنده احساس الغازى • أما هناء • فكانت — على مايبدو عليها — فتاة طيبة هادئة •

قال لنا هانىء :

— ع ن اذنكو أضرب تليفون للملك ••

والتمعت عيناه بفرح صبيانى وهو يلتفت الى هناء :

— أصله كان بيقول أنه حيجيب لنا تذاكر علشان نسمع مزيكة فى الأوبرا الليلة دى •

وأجبت على تساؤل هناء :

— أبدا دا واحد صاحبنا كل الناس سميناه الملك ••

واخذت انظر اليها ، وأنا أحس بأننى مسحور ، بينما صوت هانىء يأتى من بعيد :

— أيوه يا ملك •• عملت ايه فى التذاكر •• الله •• تذكرتين نعمل بيهم ايه يا ملك مش معقول أبدا ••

— ٢ —

ضمنى هانىء اليه ونحن داخلان الى الأوبرا ، وقال لى فى حماس :

— والله برافو عليك يا ملك اللى جبت تذاكر ••

وكان فى نفسى شىء من الضيق لأننى لم أستطع الحصول الا على تذكرتين فقط •• فلم يعد ممكنا أن نأخذ معنا شوقى • ولم نكن نحن الثلاثة نفترق فى أية حفله موسيقيه وربما فى أى معرض رسم • وفى الحقيقة أنا الذى شجعتهما على الاهتمام الشديد بالفن • اذ أننى أعطيت الفن كل حياتى • وأنا طالب — منذ وقت طويل — فى كلية الفنون الجميلة •• طالب كما هو مكتوب فى البطاقة الشخصية وما يظنه أهلى فى كفر الزيات •• أما أنا فأعمل — حقيقة — ملكا •• بالدقة لا أعمل ملكا •• ولكننى أعمل أشياء كثيرة •• فأنا أرسم فى احدى شركات الاعلانات ، وأكتب المقالات لاحدى المجلات الدينية، وأحترق لعب الكونكان مع شلة فى الدقى • وأقوم باقراض أصدقائى أحيانا •• وفى أوقات فراغى أقوم بطهو الطعام فى شقتنا التى أسكنها مع هانىء•• ونادرا ما أذهب الى الكلية •• وهذه الأعمال لايمكن أن يجمعها اسم • ولكنهم سمونى الملك • ومنذ ذلك الوقت توليت عرش المنيل !

وهانىء صديق قديم رغم أننى أكبره سنا بسبع سنوات • كانت أمى هى الصديقة الوحيدة لأمه فى كفر الزيات •• فلم تكن أمه تصادق أحدا • وفى الحقيقة كانت أمه طرازا متميزا من النساء • كانت جميله حتى بعد أن تقدم بها السن • وكانت صغيرة فرغم أن هانىء تخرج فى الجامعة ، فان عمرها لم يكن قد وصل الى الأربعين • وكانت قد تعلمت بعض التعليم فى المدارس الفرنسية • وهذا ماجعلها غريبه بين أمهاتنا • أمى مثلا لم تكن تعرف القراءة والكتابة ، ولم تقتنع حتى الآن أن الرسم شىء يستحق أن يعطيه الانسان جزءا من وقته • وأورثت الست ثريا ابنها هانىء كثيرا من صفاتها •• حتى طريقة كلامه وتفكيره • وقبل ذلك أورثته عيونها العسلية الصافية وفمها المتورد البض • أنا أفهم فى الجمال — رغم عدم اعتراف الكلية بى كفنان — وأستطيع أن أقول أننى لم أعرف شابا له عينان مثل هاتين العينين • وأنا أفهم الناس — رغم عدم اعتراف شوقى وهانىء — وأستطيع أن أقول أننى لم أر انسانا يحب أمه كما يفعل هانىء ••

وعندما كنا جالسين فى الأوبرا •• كان يجلس فى خجل كأنه عصفور مبتل •• أما أنا فكان لابد أن أجلس كملك •• وضعت ساقا على ساق •• وأخذت أعبث فى لحيتى •• وتعطفت بتأمل الحاضرين •• ووجدتنى ألكز هانىء بذراعى الامبراطورى — الذى يؤكلنا العيش — وهو ذراعى الأيسر :

— هانىء •••

والتفت الى فى ذعر ، فقلت :

— مش دى خديجه ؟

قال فى دهشه :

— خديجة ؟

— أيوه يا أخى •• الست بتاعةالأستاذ بتاعكو •

لم أر فضولا فى حياتى • كما رأيت على وجه هانىء آنئذ — طول عمره كان فضوليا — فقد استطالت رقبته واتسعت عيناه :

— دى مدام الدكتور هنداوى صحيح ••

قلت ، وأنا أعبث بلحيتى فى حركة ملوكية :

— طبعا مش زميلة يا أخى •• لازم أعرفها ••

قال باسما وما زال فضوله على أشده :

— كان معرض هايل •• اللى عملته

رفعت شفتى فى حركة — كنت على استعداد أن أدفع جنيها وأراها فى مرآة — وقلت له :

— ما كانش فيه غير صورة البنت الخدامة ••

قال متحمسا :

— طيب والمتمردة يا ملك ••

لم أر داعيا للرد • قال وهو ما زال ينظر الى هناك :

— شايف اللى معاها دول يا ملك •• دا ياسيدى الدكتور الترزى بتاع العلوم •• عارفه ؟

هززت رأسى فى عدم اكتراث :

— دا مالوش شغله غير الآداب •• عمرك ماتشوفه الا هناك •• اذا كان بيقعد فى العلوم ساعة بيقعد فى الآداب عشرة ••

ولم أرد ، فقد أخذت الأنوار فى الانطفاء
وكنت أعرف أن خديجة على خلاف مع زوجها ، وأنها قد تشاجرت معه منذ أسبوع ، وتركت له المنزل . وكان هانىء قد ذهب الى الدكتور هنداوى فى موعد معه .. وبمجرد أن فتح له الباب سمع شجارا بين الدكتور وزوجته .. وحاول الرجوع وقد صدمه الموقف . ولكن الدكتور طلب منه الدخول ، مهونا من شأن الموقف ، ولم يكف عن الاستمرار فى الشجار ، واستعمال كلمات لم يتصور هانىء أبدا أنه من الممكن أن يستعملها .. كان هانىء يبدو طوال تلك الليلة قلقا كأنه فقد ايمانه .

كان هانىء قد قال ذات يوم ان الزواج المثالى هو ما كان مثل زواج الدكتور هنداوى . فهناك توافق ذهنى وعاطفى بينهما . وعندئذ أمرته ألا يتكلم فى مثل هذه الأمور لسبب معروف هو أنه ساذج غر .

ولكنه لم يكف أبدا . كان يتكلم دائما عن الزواج المثالى . وعن العلاقة الرائعة بين الزوجة الفنانة الرائعه وبين أستاذها العبقرى .. ولم آبه له لأننى كنت أعرف — رغم كل شىء — أنه ساذج غر .

وأخذت ارقب هانىء ، وهو لا يرفع عينيه عن « اللوح » طول الوقت .. وابتسمت لنفسى .. أنا فنان .. والفنان يفهم الأشياء وهى طائرة .. لقد أدركت بشكل غامض أن هانىء يحس بالغيرة .

وعندما خرجنا كان منفعلا .. وتكلمنا كثيرا . التقت عيوننا فجأة على القمر . أخذ يرقبه فى شغف . فى الواقع كان القمر لونه غريبا .. آنذاك كان مزيجا من الفضه والذهب . قال :
— البلد دى يا أخى بتقتل القمر ..
قلت وأنا أحتضن برد يناير داخل ملابسى :
— كل المدن الكبيرة كده .
رفت ابتسامة على وجهه الطفل الوسيم :
— بلدنا القمر فيها جميل .
كان يحب كفر الزيات لأن قمرها جميل .. ولأن أمه كانت هناك .. ولم يكن فى توقعى أن تختلف الليلة عن أية ليلة أخرى . نذهب الى المنزل . نظل ندق الباب ربع ساعة أو أكثر ، وننادى كأننا نغنى أوبرا :

— عم عطية .. افتح ياعم عطيه ..
كنا نعرف أن دقنا ونداءنا لامعنى لهما . وأن عم عطية مصاب بالصمم . وان كان يفتح لنا دائما بالصدفه وربما بالحاسة السادسة ..

وجرت الأمور كما توقعنا تماما .. ولكننا عندما وقفنا على باب الشقة نحاول فتحها ، وأنا العن « التشريفاتى » الذى لاينتظر مولاه خلف الباب ، وأعلن عزله من عمله ، واحالته الى الحظيرة الملكية لكى يعمل فيها سائسا .. فوجئنا بأحد سكان الشقة المجاورة يفتح الباب ، ويندفع الينا فى لهفة :
— أستاذ هانىء .. والدك هنا ..
فاجأتنى الكلمة حتى لم أعد أفهم ..
— ووالدتك .. هنا ..

ظللت أفكر وأنا غير مصدق لما أسمع .. ثم وجدت نفسى أندفع وراءه الى الشقة المجاورة .

صورة كبيرة أخذت أفصل أجزاءها حتى أحاول ادراك ما حدث .. عبد المهيمن افندى فى ركن ساكت كما هو دائما ، ولكن فى عينيه وجوم وألم لا حد لهما .. الست ثريا على السرير متعبة هزيلة .. هانىء وقد ارتمى عليها يكاد أن يحتويها فى قلبه والنشيج الدامى يمزق صدره .

— أمك تعبت قوى ياهانىء .. وقالو لنا لازم تروحوا بيها مصر ..

عندما ما احست بهانىء ينحنى عليها . التمعت عيناها بفرحة خافتة :
— كنت خايفة أموت من غير ما أشوفك .
والتفت عبد المهيمن افندى — مدرسنا ونحن صغار — ناحيتى بوجهه .. ورأيت فى عينيه الدموع ..

واهتز قلبى لهذه الصورة النادرة لعبد المهيمن افندى ..

— ٣ —

غمغمت شفتاها فى خفوت :
— عبد المهيمن ..
انحنيت عليها برأسى وحواسى كلها أسألها ماذا تريد :
— هانىء ..
ولم تستطع أن تكمل ، لكننى كنت فى انتظار هذه الكلمة لكى تقضى على بقية ترددى

— حاضر ياثريا حا أكلمه فى التليفون .. حايبجى حالا ..
ولم أكن واثقا أنها سمعت كلماتى ..
خرجت لكى أكلمه ..

●

منذ ثلاثة أشهر وثريا تتمزق بين مشارط الأطباء فى القصر العينى والمستشفيات الخاصة .. قال الأطباء مائة راى . ووصفوا لها عشرات الأدوية .. قاموا بعدة عمليات جراحية .. امتحان الله ولا بد لنا من احتماله مهما زاد عن طاقتنا ..

طوال ذلك الوقت كنت كالكرة .. ورم خبيث .. سرطان فى المثانة .. التهاب فى الحالب ..



صنعنا لها كل شيء ، ولكن لم يعد ممكنا أن نهزم الـ ٠٠٠٠ كنت أحس أننا نتألم معا ٠٠ كنت أنفرد بنفسى ، فأحس بآلام السرطان تمـــزق ما تحت بطنى ٠٠ كنت أحس أن طريقنا الى الـ ٠٠٠ الى الموت واحد ٠٠ اننا نسير فيه معا ٠٠ كنت لطول تمسكي بالأمل ، قد فقدت الأمل ٠٠

منذ شهر وهانىء لايحضر الى المستشفى ٠٠ كان يحضر فى بداية الأمر ٠٠ لم أر ابنا أحن منه على امه ٠٠ لكنه أصيب باغماء عندما عرف أنها مصابة بالسرطان ٠ فى اليـــوم التـــالى أتى ٠٠ أصيب بالاغماء مرة أخرى ٠٠ تغير تماما عن ذى قبل ٠٠

أخذ يصرخ بدون سبب ٠٠ أحيانا يبكى بعنف ٠٠ و ٠٠ تغير كثيرا ٠

لم يعد يأتى أبدا ٠

كانوا يأتون جميعا ٠٠ شوقى وشـــاكر الذى يسمونه الملك وسيدة جارتنـــا فى كفر الزيات وخديجة هانم ٠٠ و ٠٠ لقد تعبوا معنا جميعا ٠٠ خديجة هانم ذهبت بثريا الى طبيبين من أقاربها٠٠ وعرضت علينا النقود أكثر من مرة ٠٠ يالها من ست طيبـــــة ٠٠ انها تشبه ثريا الى حد ما ٠٠ تشبهها بالذات فى رقتها وحنانها ٠٠ ربنا يحميها لشبابها ٠٠

فى الحقيقه كنا فى حاجة الى نقود ٠٠ الأربعون جنيها التى اتيت بها عند حضورى الى مصر ذابت فى أيام ٠٠ سافرت يومين ٠٠ بعت نصف البيت ضاعت المائتا جنيه أيضا ٠٠ اقترضت٠٠ و٠٠

لولا هانىء ما كنا استطعنا أن نفعل شيئا ٠٠ قالت لى فجأة أنه سيتسلم عملا غدا ٠٠ بعد أيام كانت معه نقود ٠٠ لم أعرف شيئا سوى أنه يقوم بترجمة فى مكتب الـ ٠٠ الـ ٠٠ فى مكتب ترجمة

هانىء ابنى وأنا اعرفه ٠ لقد كان حزينا جدا ٠ لم تكن أمه وحدها هى السبب ٠ لقـد كان مدمرا تماما ٠ تسمعت ذات يوم على حديث صاخب بينه وبين شاكر ٠٠

ـ شوف يا ملك دى أمى ٠٠

ـ دى حاجة ودى حاجة ٠٠ دى حاجـــة مش معقولة ٠٠ مش نضيفة ٠٠ انت بتضيع مستقبلك بالشكل دا ٠٠ كل الناس من هنا ورايح حيبصولك بطريقة خاصة ٠٠ دا مكتب سمعته مش كويسة أبدا ٠٠

ـ شوف ٠٠ مافيش حاجة فى الدنيا تســاوى حياة أمى ٠٠

ـ ولا مستقبلك ٠٠

ـ مستقبلى ولا حاجة بالنسبه لها ٠٠

سادت فترة صمت قصيرة ، عاد شاكر بعدها يسأل فى حدة أكثر :

ـ ولا الشرف ؟

تعلقت أذناى بالكلمة التى سيقولها :

ـ ولا حتى الشرف ٠

استلقيت على السرير ، وأخذت ارقب السقف فى يأس ووجوم وألم يارب عذبنى فى كل شيء ٠٠ فى كل شيء ٠٠ الا حياة ثريا وشرف هانىء ٠٠ ثريا رفضت أن تتزوج أى شخص الا أنا ٠٠ اضطر أبوها الموظف الكبير أن يزوجهـا لى ٠٠ كنت ســاعتها شابا لامعا ٠٠ أكتب الشعر فى عينى ثريا واشترك فى المظاهرات ضد الانجليز ٠٠ ولكنى فقدت لمعانى كله تحت صدأ الروتين والفشل ودمار الوفد ٠٠

هانیء يدخل مرحله الصـــــدأ قبل الاوان ٠٠ وبارادته ٠٠

ـ هانیء ٠٠

جاءنی الصوت الحبيب من بعيد :

ـ أيوه يابابا ٠٠

ـ أنا باكلمك من المستشفى ٠

جاءنی صوته واجفا :

ـ أيوه ٠

ـ تعالى دلوقت ٠

ـ فيه ايه ؟

ـ ولا حاجة ٠٠ بس لازم تيجی ٠٠

●

لا أدری كيف تم الحديث ٠٠ القيت بنفسی الى جوار عامل « السويتش » ندمت على أننی كلمته٠٠ فالآن سيأتی مسرعا ٠٠ قد يصاب فی حادث ٠٠ يا الهی ٠٠ ماذا فعلـــت ؟ يارب كن معـــــه ٠٠ كن معه ٠٠

انتهى كل شیء ٠٠ صعدت روحها الى السماء٠٠ رغم أنها كانت قد احتضرت شهورا ، فاننی تمزقت مع موتها كاننی فجعت فيها اللحظة ٠٠ الجســـد الحار الممتلیء الذی كنت أقبله من الشعر الىأصابع القدمين ٠٠ أصبح كتلة شـــوهاء من اللحم النتن الذی يجول فيه الدود٠٠ماجدوی الحياة ؟ ماجدوی كل شیء ؟

اللهم لا اعتراض ٠٠ حكمتك فوق كل شیء

هانیء لم يبك أبدا ٠ لكننی كنت احس أن هناك شيئا مرعبا يكمن فی أعماقه ٠٠ أصبحت اخشى عليه من الجنون ٠٠ خفف من احساسنا بالألم انهماكنا فی نقل جثمان الفقيدة الى كفر الزيات ٠

رغم حزنی الشديد ، فاننی لم أدرك مقــــدار الفجيعة الا عندما دخلت المنزل ، فوجدته خاليـــا منها ٠٠ خاليا تماما ٠٠ حياتی أصبحت خرابا ٠٠

ـ ٤ ـ

ألقيت بسماعة التليفون ٠ ولملمت حاجياتی فی حقيبتی الكبيرة ٠ قال لی عزت وهو يحمل لوحة لم اتبينها :

ـ والنبی فيه شغلانة صغيرة يامدام خديجة ٠٠ فقلت له وأنا أترك الحجرة :

ـ بعدين ٠٠ بعدين ٠

وجريت الى الأسانسير أريد أن اترك الشركة بأسرع ما أســـتطيع ٠٠ كنت أريد الا أتأخر على هانیء ٠٠ كان فی انتظاری فی الطريق ٠٠

عندما رأيت هانیء لأول مرة لم أكن أتصـــور أن ثمة علاقة ستربطنی به ٠ منذ مراهقتی وأنا أتطلع الى الرجال فوق الأربعين ٠ شیء ما يأسرنی فيهم ، هدوؤهم وخبرتهم وروائحتهم ٠٠ ذات مرة عرفت شابا فی مثل عمری ٠٠ كانت مقابلاتی له تسبب لی الدوار ٠ كنت أحس أننی لاأفهمه ٠ نعيمه أختی هی أول من نبهنی الى أننی أفعل ذلك ، لم الاحظه قبل أن تقوله :

ـ ايه دا يا بنت يا جيجی ٠٠ انتعمركماتشوفی راجل كبير الا وتنهبلی ٠٠ ونعيمة لا تحب الرجال أبدا ٠ لها تجربة واحدة ٠ كانت تعمل مدرســـة وتزوجت زميلا لها ٠ وعاشت معهشهرا كله شجار٠ ثم افترقا وهی ما زالت عذراء ٠ ومضى على هـــذا الحادث أكثـــر من اثنی عشر عاما هی ترفض أن تتزوج حتی اصبحت ناظرة ٠٠ عانسا على أبواب الشيخوخة ٠٠

والغريب أننی كنت أقتنع بوجهة نظرها أحيانا ـ يقولون أن لی فی كل لحظه رأيا مختلفا ـ فالرجال يبدون أحيانا وحوشا وحيوانات غريبة مسعورة ٠ وهم من بعيد يبدون كتماثيل الأبطال والآلهة ، ثم عندما يقتربون يصبحون تافهين الى حد مخجل ٠٠ أحدهم قبـــل قدمی ، وآخر لبس فستانی واخذ يضحك سكران ٠٠ وهم عامه يتساقط الرذاذ من أفواههم ، يضعون أصابعهم فی الطعـــــام ينافقون ويكذبون ٠٠

وأبشـــع من عرفت من الرجال الوحش الآدمی الدكتور عزيز هنداوی ٠٠ فی البيت عندما يخلع حلته والصديری والكرافت والنظـــارة الطبية ، ويلبس البيجامة الفضفاضة عليه أبدا ـ بسبب عدم تناسق جسده ـ يصبح وحشـــا حقيقيا ٠٠ وبمجرد أن يتكلم تذوب رقة الحضارة وســـنوات كمبريدج وشهادة الدكتوراه وتتناثر على لســـانه أفحش الكلمات وأكثرها انحطاطا ٠٠

وكان مجنـــــونا لا أدری متى ينفجر فجاة فی الشجار ٠ كان يبتسم ثم بعد لحظات يحطم كل شیء ٠ كان يدعونی الى السينما وبعــــد دقائق يصفعنی على وجهی ٠ ولم أكن اسكت له ٠ لقد كان القبر الذی وضعت فيه شبابی ، فكيف أسكت أمامه ٠

وذات يوم كنا فی قمة احدى مشاجراتنا عندما أتى هانیء الى البيت فی موعد له مع الدكتور٠ ورغم أن وجود متفرج للخناقة كان أمرا عاديا ، فكثيرا ماتدخل بيننا الاقارب والأصدقاء الا أننی خجلت عندما عرفت أنه أتى ٠ لقد كان صـــبيا بريئا ٠ ولا شك أن رؤيته لمثل هذه الصورة البشعة ستهز مشاعره ، وستهز مكانتنا فی نفسه ٠٠

ورغم أننا نتبادل أفظع كلمات السباب ، فاننی كنت اتجنب ذكر الموضـــوع الذی كان الســـبب



الحقيقى فى شجارنا · كنت أخجل أن أقوله لأى شخص · كنت أخجل أن أتفوه به أمام أى شخص · لم أقله أبدا لأحد سوى لنعيمة · قلت لها ذات يوم وأنا سكرانة والدموع تنساب الى فمى أن خادمة لم تدخل بيتنا الا وغازلها زوجى الدكتور الأستاذ المساعد بالجامعة ··

. وكانت مشاجرتنا ـ التى حضر هانىء طرفا منها ـ مشاجرة حاسمة ، فبعدها تركت المنزل · وطلبت منه الطلاق · وذهبت الى نعيمة · وعشت معها فى نفس الشقة · واستطعت أن أحصل على عمل فى احدى الشركات ، كنت أصمم لهم الاعلانات · وأحسست أننى فى راحة بين أحضان نعيمة الحانية ··

وذات يوم وأنا أسير فى شارع سليمان · قابلت هانىء · كان كعادته خجولا · وكنت أعطف عليه فقد كنت أعرف أن هنداوى يتخذه أداة للعب ضد زملائه · ووقفت أثرثر معه بضع دقائق · وحدثنى عن أمه المريضة وعن العمل الذى ما كان يقبله لولا مرض أمه وحاجته الشديدة الى النقود · وشعرت بأن قلبى ينفطر شفقة عليه · قلت له أننى أعرف فتاة تعمل فى المكتب الذى يقصده ، ولكننى أشك فى أن لها نفوذا · وأعطيته نمرة تليفونى ليتصل بى ، حتى يطمئننى ، أو يخبرنى أنه فشل ، فأحاول ان أجد له عملا فى مكان آخر ··

وعندما تركته أحسست بأن قلبى يهتز ·· وخطر لى انهذا الشاب لى·· وانى له ·· أحسست بأنوثتى أن مصيرنا مرتبط معا ·

ولما لم يتصل بى حاولت أن أتناساه ··

وذات يوم وجدت نفسى أطلب سوسن واكلمها وأسألها : هل عندكم موظف جديد اسمه هانى، عبد المهيمن · قالت لى أن هناك شخصا يتعامل معهم له هذا الاسم · ولكن ليس له مكتب · وفى نهاية حديثنا وبعد أن قلت لها « سعيدة » قالت مستدركة ان هانىء قد دخل الى مكتبها ·

وتحدثت اليه ، ولمته فى مداعبة لأنه لم يتصل بى · وكان يتلجلج ويقول أنصاف كلمات · وحدثنى عن مرض أمه · وتذكرت لحظتها أن لى قريبا طبيبا كبيرا ربما استطاع أن يعالجها ·· وعرضت عليه ان أعطيه عنوانه ·

واتفقنا على أن يكلمنى لكى يطمئننى عليها · وذهب بها الى الطبيب ثم بعد ذلك ذهبنا معا الى طبيب آخر كان صديقا لأبى ··

كنت أحس أننى كالعنكبوت الذى ينسج خيوطه حول ذبابة بائسة ·· ولكننى كنت أبتسم فى يأس ·· كان هناك شىء أقوى منى يدفعنى اليه ·· أحاسيسى العاطفية ·· شاعريتى ·· حيوانيتى ·· شبابى كان يجعلنى أنتشى بالحماس الملتهب الذى لم أكن احسه فى « رجالى » · كانت عيناه ـ يالهما من عينين جميلتين ـ لاتجيدان اخفاء انفعالاته · وكانت شفتاه البضتان ترتجفان عندما تتلاقى نظراتنا · وكان تلاصقنا فى « التاكسى » ، ونحن فى الطريق الى الطبيب يصيبه بالدوار ·

كنت أكبره بأحد عشر عاما ، لذلك اقتربت ببطء من التجربة · كنت أحاول أن أناقش عواطفى ··

أن أبتعد عنه . لكننى بدأت أحبه شيئا فشيئا .. أحببت حبه لامه فى البداية .. كان يعبـــدها . كانت تعنى له كل شيء . كنت أحب أبى مثـــل هذا الحب . عندما مات لبسنا عليه الحداد عاما . ولكننى رفضت أن أخلع السواد . ظللت ازف به جسدى حتى تزوجت ، وظللت أحرص على أن أجعل فى ثيابى قطعة ســـوداء .. ربما الأزرار ، ربما الملابس الداخلية ، ربما المنـــاديل المجلله الحواف بالسواد

واتفقنا ذات يوم على أن نلتقى يوم الثلاثاء لنسمع موسيقى . كنت أعرف أنها مجرد حجة للقاء

وذهبت أنتظره لكنه لم يات . تمزقت أعصابى . وأحسست أن كرامتى قد جرحت . هـــذا الصبى الصغير يفعل بى ذلك . كنت أتمنى أن يكون أمامى لكى أصفعه ، لكى أمزق وجهه بأظافرى . ان اى « رجل » ممن عرفت لم يجرؤ على ان يفعـــل ذلك معى ..

وبعد بضـــعة أيام وأنا أوشك أن أنصرف من العمل ، سمعت صوته فى التليفون . قلت له فى تجاهل :

ـ نعم يا افندم .. حضرتك عايز مين ؟
ـ مدام خديجة والله ..
ـ أيوه .. أنا خديجه ..
ـ أنا هانىء ..
ـ أيوه يا أستاذ هانىء يلزم خدمة .
سكت قليلا قبل أن يقول :
ـ أنا آسف قوى اللى ما جيتش فى الميعاد ..
قلت متجاهلة :
ـ ميعاد ؟ ميعاد ايه ؟
وسكت كل منـــا ، فقلت فى حدة ظللت طول عمرى أخجل منها :
ـ يلزم خدمة يا أستاذ هانىء ؟
وسكتنا .. قال بعد لحظه :
ـ أنا أمى ماتت .
طال الصمت بيننا ..
ـ هانىء ..

دهشت عندما وجدت صوتى يخرج ضعيفا باكيا .. فادركت الخاطر الذى مر بى ذات وقت . اننى قدر هذا الشاب ، وأنه قدرى ..

ـ أيوه يامدام خديجة ..
وتركت دمى يتكلم :
ـ انت تعرف بيتى ..
وتردد لحظة ، فقلت فى حزم :
ـ لا مش بيت هنداوى .. بيتى اللى فى المنيل ..
قال فى صوت خافت :
ـ لا ..
ـ انت فين دلوقت ؟
ـ فى باب الحديد .. أنا أول ما وصلت كلمتك .
انتظرت قليلا حتى أشرب كلماته بأذنى :
ـ انت تعرف المنيل كويس ؟
ـ أيوه .
ـ تعرف المحطة اللى فى آخر المنيل ..
ـ آه .
ـ استنانى هناك .. حالا .. دلوقت .

كنت أريده قريبا منى .. قريبـــا جدا كنت أريد أن ألمسه بيدى .. أن أهمس فى أذنه .. فلم أفكر فى شيء حتى ولا فى نعيمة ..

ـ ٥ ـ

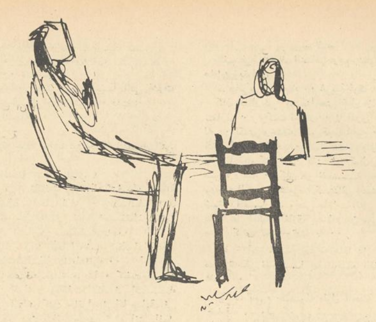
قالت لى فى صوت حاد غاضب :
ـ نعيمة .

ونظرت اليها .. كانت جيجى أخرى .. كان لها أكثر من لون .. لم يكن هناك أرق منها فى بعض الأحيان . ولم يكن هناك من هو أشرس منها فى أحيان أخرى ..

وكنت أخيف ستمائة تلميذة ومدرسة ومدرسا وفراشة وفراشا .. ولكننى كنت أخاف من غضب جيجى . كنت أحبها . كانت كل شيء فى حياتى . كانت هى المجال الوحيد للتعبير عن عواطفى .

نظرت اليهـــا نظرة طويلة . ثم انصرفت . لايمكن ـ مهما كان ـ أن أوافق على هذا . اننى أسكن فى هذه الشقة منذ وقت طويل . وأنا سيدة معروفة ولى مكانتى فى المجتمع . فكيف أصمت اذا ما رجعت من عملى الى المنـــزل ، فوجدت مع اختى شابا . لقد أصابتنى الدهشه . وعندما عادت اليه جيجى بعد أن كدنا نتشاجر معا ، تعجبت لأنه كان لونا مخالفا للرجال الذين كانت تعرفهم جيجى . كان يشبه تلميذاتى . وكان حزينا جدا ، وعلى صدره كرافتة سوداء ، لم أكن أعلـم هل ينعى بها أحدا ، أم ينعى بها شبابه .

وانصرفت جيجى مع الشـــاب . وبقيت وحدى ثائرة . حتى عادت فى المساء . وتشاجرنا . قلت لها أننى لا أوافق على أن تاتى الى شقتى بشـــاب معها . وقالت لى أن علاقتها بهذا الشاب هى أطهر علاقة فى أسرتنا . وأننى اذا لم أوافق عليها فانها لن تبقى بالمنـــزل يوما واحدا . وكنت أحبها .. أعشقها . ولم تكن جيجى تكترث لحبى كثيرا . منذ طفولتها وهى تتلقى الحب . أبى كان يعبدها وعندما كانت تلميـــذة كان الصبية يحبونها . ورغم أنها أصغرنا سنا فقد أتى لها أول خاطب . وعنـــدما كبرت أحبها رجال كثيرون . لم تكن أجملنا ولا أكثرنا ثقافة ولا أقوانا شخصية ، ولكنها كانت أكثرنا استعدادا لأن تجذب قلوب الناس ..



وتشاجرنا قليلا ، فقد أحسست أننى أخاف من تركها المنزل . ثم تجمد الموقف بيننا .

وذات يوم سبت . عدت متعبة من المدرسة وفى رأسى ضجيج البنات والمدرسات .. فوجدت خديجة مرتدية ملابسها يبدو عليها التوتر ، جانبا فمها مشدودان . وقالت فى صوت حاد كأنها رددت ماستقول عشرات المرات بينها وبين نفسها من قبل :

ـ علشان ما اضحكش عليكى .. أنا بكرة أجازتى .. ومش خارجة .. وهانىء حيجيلى هنا .. واذا ماكنتيش واثقة فى ..

« هذه الصغيرة .. أثق فيها ؟ .. »

ـ حا أسيبلك البيت وامشى بعد الضهر ..

وحدقت فيها .. مليون كلمة متجمدة على لسانى .. التفتت تلتقط كتابا من المكتبة ، وأعطتنى ظهرها .. وأخذت أقرأ على ظهرها الطويل قائمة بأسماء الرجال الذين أحبوها .. ليس بينهم شاب متميز سوى هذا الصبى الحزين .. وفجأة تذكرت أننى لم أعرف مصير قصتها مع الدكتور خليل الترزى ..

وكدت اسألها ، ولكننى أدركت الى أى حد سأهدر وقارى لو فعلت ..

ـ ٦ ـ

عندما قابلت هانىء وضعت يدى على كتفه ، سرت به فى الطريق ، لم يعرف قبلى أستاذا فى الجامعة فى مثل تواضعى . كلهم يقولون :

« ياسلام على الدكتور الترزى .. دا راجل هايل صحيح » . وأنا أحب هذا الولد كما يحب الانسان الزهور . وهانىء فى ذهنى دائما شىء نظيف طيب . ولكنه عنوان مأساة . فقد كان عليه أن يسلك « سكة الندامة » .. عليه أن يتعفن ويغوص بيديه فى القاذورات . عليه أن يخوض عمره كله فى الطين والوحل والماء الآسن . وكنت أرقب سيره المحتوم فى أسى وفضول . لقد بدأت المسألة بأمه ، وستمر بأخوته ، وتنتهى به هو ويصبح مثلنا جميعا . وعلى أفضل الأحوال مثلى أنا أو مثل الدكتور هنداوى .. وكلانا ينظر الآخرون اليه كما لو كان نمطا فريدا .

قلت له :

ـ اسمع ياهانىء مش الأسباب اللى خلتك تشتغل مع الناس دول راحت خلاص ..

رد فى ارتباك :

ـ الحقيقه احنا لسه علينا ديون من مرض الـ..

ولم يستطع أن يكمل . وهززت رأسى .. ثم قلت بعد لحظات صمت :

ـ طيب ليه ماتتجوزش ؟

بان القلق فى عينيه العسليتين ، وبدا على ملامحه الطيبة بعض الخوف .

قلت له :

ـ أنا عرفت من شوقى ان فيه بنت ظريفه كانت بتجيلك الكلية كثير من كلية الطب .. هى تلميذتى هنا .. فى الاعدادى مش كده ؟

أحنى رأسه وقال متلجلجا :

ـ أنا مش حا اتجوز دلوقت ..
قلت له وأنا أشير الى لاشيء :
ـ شايف .. شايف ..
وتادبا منه أخذ ينظر فى الناحيـة التى أشرت اليها ، رغم أنه لم يكن هناك شيء .. قلت :
ـ شايف النحلة ..
هز كتفيه ..
قلت بطريقة جادة بعيدة عن حركة التهريج التى قمت بها :
ـ عارف النحلة بتتلقح ازاى ؟
لم ينظر الى ، فأخذت أشرح له كيف أن النحلة تصعد الى فوق وورا‌ءها الذكور . ويتساقط الواحد منهم بعد الآخر حتى لايبقى غير واحد فقط يلحقها وتنتزع جهازه التناسلى فيسقط ميتا ..
ونظرت اليه ، وأنا أتهيأ لتوضيح الفكرة له :
ـ فيه ستات بالشكل دا ياهانىء .
ولكننى فوجئت بوجهـه مربدا . فكففت عمـا كنت أريد أن أقوله . وأخذت أتكلم فى أشـيـاء أخرى . وفى الواقع كنت حائرا هل أنا صادق فى انقاذ هانىء من بين براثن جيجى ؟ أم أننى أفعل ذلك لأننى أريد براثنها لى وحدى .
قلت لها ذات مرة :
ـ ايه حكايتك مع هانىء .
وثار الغضب فى عينيها الواسعتين ، وقالت :
ـ انت مالك .
وبعد دقائق ضحكت وقالت فى حنان :
ـ دا زى ابنى ..
هانىء منذ أن عرفها تغير أصـبـح يلبس حلة باستمرار ، وأطلق شاربه ، وتعلم التـدخين .. وداخله تغير على مدى أوسع .. من السهل أن تلحظ آثار أصابعها عليه . نزلت عيناى الى أصـابعه القصيرة الصغيرة ، دهشت عندما وجدتها متقشرة . قلت له :
ـ مال صوابعك ؟
تاملها وهو يقول بلا مبالاة :
ـ باينه الجو ..
قلت بابتسامة :
ـ ولا انت بتغير جلدك ؟
وبان غضب قليل فى عينيـه العسليتين .. ولكنه تحدث فى موضوع آخر ..
وعندما كان علينا أن نفترق صافحته وقلت له :
ـ أنا رأيى تشوف حكاية صاحبتك بتاعة الطب .
فابتسم ابتسامة باهتة . قلت له :
ـ هى اسمها ايه ؟
صمت قليلا ليختبر بعينيه مدى اصرارى على أن أسمع ، ثم همس :
ـ هناء ..

ـ ٧ ـ

الف مرة ضحك النـاس وهم ينظرون الى والى هانىء ويقولون :
ـ هانىء .. وهناء .. غريبة قوى ..
كان هناك شيء يجمعنا حتى قبل أن نتكلم ، وأن نتعارف .. وكنت أحبه .. لا أدرى متى بدأ حبى له .. لكننى وجدت نفسى فجاة أحبه .. ربما كانت البداية وأنا طفلة .. ربما عندما جئنا الى القاهرة وأخذنا نراه كثيرا .. كان أخى كمال يصـوره فى صورة رائعة . وكان هو نفسـه بجسده الرقيق ووجهه الوسيم وشعره الكستنائى وعينيه العسليتين شيئا رائعـا .. وحتى ماما ـ التى كانت تحرص دائما على تاكيد الفارق بيننا وبين من هم أقل ثراء منا ـ كانت تحبه وتهتم به ..
وفى رأس السنة أصرت ماما على أن تقيم حفلة صغيرة لكى تدخلنـا بها المجتمع القاهرى الجديد علينا ..
وكنت أحوم حـوله طول الحفلة . لم يكن له أصدقاء .. ولم يكن لى غيـره .. قال لى وكأنه يخترق بنظراته الجدار والليل وآلاف الأميال :
ـ تصورى النهارده عيد ميلادى ..
وبدت على الدهشـة . وأردت أن أنبه الآخرين الى هذه المفارقة . ولكنه أشار الى فى تحذير حاسم صامت ، وقالت لى عيناه :
ـ هذا سر بينى وبينك ..
وأثار صخب الحفلة اللهب فى دمى .. قلت له من خلال عينين شبه مغمضتين :
ـ غريبة ان اسمى زى اسمك .
وردد شفتاى كأننى أغنى :
ـ هانىء .. وهناء .
ونظر الى .
واضطربت .
هل اكتشف أننى أجرب « الجرأة » لأول مرة فى حياتى ؟
وعندما افقت احسست بالخجل ممـا فعلت . وحاولت أن اتراجع ولكننى بدات مرة اخرى اتبعه . أذهب اليه فى الكلية ، وأخلق أى موضوع للحديث معه عندما ياتى الى كمال . وعرفت اصدقاءه كلهم .. مجموعة غريبة حقا .. الملك الفنان المرح ابدا .. وشوقى الشاعر القلق ابدا ..
ولكننى بدات الاحظ اننى اتسرب من بين عينى هانىء ومن قلبه عندما مرضت امه ..
وانكسر قلبى عندما رأيت كمال ذات يوم ثائرا يقول اسوا الكلام عن هانىء .. يقول أنه باع نفسـه .. وهدم مستقبله .. وأنه لم يعد سوى ولـد تافه . وبعـدها قال لى شوقى أن الملك تشاجر مع هانىء وقال له انه يتاجر بمرض امه .

وانكسر قلبى مرة اخرى عندما عرفت انه على علاقة بزوجة احد اساتذته .. واغلقت قلبى دون العالم كله .. وعشت فى حالة وجوم طويل .. وبدات احس اننى اعيش ارملة فى داخلى ..

قال لى شوقى ذات صباح :

ـ اقرى القصيدة دى ..

وقراتها وقلبى يدق .. كنت اعرف ماذا يريد . كان يلمح فى خجل طول الأسابيع الماضية الى انه يحبنى .

ـ حلوه ..

نظر الى بعينيه الناعستين ، فقلت :

ـ ورقيقة ..

فرك يديه الصغيرتين واحدة بالأخرى :

ـ مش قصدى .. ايه رأيك فى معناها ؟

هززت كتفى ـ انا ادرك مدى قسوتى :

ـ جميل ..

وارتسم على وجهه عجز وخيبة امل ..

ولكنه عاد مرة اخرى يتكلم فى حديث اكثر صراحة ..

ـ معنديش استعداد لعواطف مع حد .

قال فى شىء من الجد :

ـ ليه ؟

قلت فى حدة :

ـ كده .

كانت عيناه الصغيرتان غائرتين فى وجهه اكثر من اى يوم مضى :

ـ علشان هانىء؟

نظرت فى وجهه بتحد :

ـ يمكن .

تعبير عن الدمار على وجهه .. قدرت له انه لم يحاول ان يشير الى ما فعله هانىء ، ولا حاول أن ينتقص منه . كدت أقول له أننى أرملة فى الثامنة عشرة لكننى كتمت الكلمة فى فمى والدمعة فى عينى ..

وكان شوقى يأتى الى احيانا فى الكلية . كنا نذهب معا الى كل الجمعيات الموسيقية فى الجامعة . وفى احدى هذه الجمعيات رايته ينظر الى يمينه فى فزع ، وعندما حولت نظرى الى نفس المكان فزعت انا أيضا فقد رأيت فى الطريق الى الدكتور هنداوى ، زوج السيدة خديجة صديقة حبيبى هانىء .

ـ ٨ ـ

انحنيت على الفتاة الصغيرة وقلت لها :

ـ يا آنسة هناء .. سنكون جمعية موسيقى كلاسيك فى الآداب ، نرجو ان تأتى اليها ..

ونظرت الفتاة الى فى دهشة واضطراب ، كنت اعرف أن هذا هو بدء الخيط فى الحديث . وكنت متأكدا انها ستفرح لمحادثتى اياها ..

ولم يكن يبدو عليها انها قد ادركت مراقبتى لها .. انا هوايتى مراقبة الناس ومعرفة كل شىء عنهم دون ان يحسوا بى . ولذلك كنت اعرفها واعرف عنها كل شىء .. كان هناك شىء يجمعنى واياها .. انها الجانب المحب المطرود .. المنبوذ .. وكنت احس بالحاجة الى معرفتها .. الى الكلام معها .. رغم أنها لا شىء بالنسبة لى طبعا ..

لقد وصلت الى اشياء كثيرة من وجهة نظر بعض الأغبياء. لكننى فى الحقيقة لم اصل الى شىء .. انا استاذ جامعى مثل بعض المومياءات .. هؤلاء الذين ذاكروا بجد ودفنوا حياتهم والفوا عقولهم لكى يصبحوا مجرد ببغاوات . انا اكثر من هذا . انا ضمير الثقافة الجديدة . لو سارت الأمور كما يجب لأصبحت « مهاتما » جديدا بالنسبة لهذا الشعب . ولكن الظروف دائما ضدى ..

وجزء من الظروف المعاكسة تتحمل مسئوليته تلك المراة المجنونة التى تزوجتها .. لو كان الأمر مسألة زواج لكان شيئا هينا .. لكنه حب .. اننى احبها بكل جوارحى وحواسى .. لقد ناقشت نفسى آلاف المرات ، وقررت ان اكف عن حبها .. ان اطردها من حياتى .. لكننى احس باننى مقود الى صوتها الناعم ، الى ملمس يديها ، الى شبقها ، الى سلوكها الحاد .. كنت احس بضعف غريب ناحيتها .. وقادتنى الى الهاوية .. انها امراة غريبة متوترة دائما .. مشبوبة العواطف أربعا وعشرين ساعة فى اليوم .. واذا لم استطع ان اكون مثلها بدات نظرتها تتسرق الى الرجال ، واخذت كلماتها معهم تتغطى برداء الاثم وتهرب من حياتى مرة تلو مرة . وفى كل مرة اكتشف وراء هذا الهروب رجلا . واحيانا تعود الى وفى عينيها الدموع والذل والندم . واحيانا تعود بعد ان اذهب اليها عند اختها الكبرى نعيمة وابكى على قدميها .

ولقد دمرنى ان اعرف ان وراء هروبها هذه المرة هذا الصبى الصغير الذى احسنت اليه فأساء الى . اننى اصنع مثله مئات كل عام ، فتتركنى انا من اجله .. لقد جرحت كرامتى .. فتركتها تكتشف أى دمار نزلت اليه .. لكن مضت أسابيع وشهور وهى لم تعد ..

وذات صباح كنت جالسا فى حجرتى بالكلية عندما نقرت اصابع على الباب ، ورفعت وجهى فى اهمال أنظر الى الداخل فى حركة كبرياء تعودتها .. وكأنما مجموعة هائلة من الدبابيس شكت اعصابى فجاة . فقد رايت امامى هانىء عبد المهيمن واقفا على وجهه ارتباك وقلق ..

وطال تحديق كل منا فى الآخر، كانما كل منا يقرأ على وجه الآخر اجابات آلاف الأسئلة التى عذبته من قبل .. وحاول أن يبتسم وان يلقى السلام ، وجلس .. وقلت له فى برود :

ـ افندم ...؟



ومن خلال كلمات مرتبكة اخذ يتكلم عن دراسات الماجستير التى كنت ارعاه فيها قبل ان يطعنني في ظهري ·· أخـــذت أرقب وجهــه وأحـــاول أن استكشف ماذا فيه من مفريات . أخـــذت احشو « البـــابب » في بطء . قلت لنفسي لو ان جيجي انجبت اطفالا لما احببت هذا الولد ابدا .. تراجعت الى الوراء .. وقلت له :

ـ اننا محتاجون الى طلبة متفرغين للعلم .. وانت تبتديء حياتك بسلوك غير قويم ..

حاول ان يتكلم فاسكته باشارة من يدي :

ـ نصيحة .. دعك من حكاية الدراسات العليـــا كلها ..

اخذت ارقب ظهـــــره وهو يسير ، كان وسيما متناسقا ، احسست بضعف تجاهه .. كنت أعرف انه مسكين مثلي .. وأنها غدا ستنبذه وتطـرده من حياتها ..

وفكرت ـ في جد ـ منذ ذلك اللقاء في شيء آخر .. فكرت في هناء .. تلك الفتاة التي عرفت أنهـا كانت علي علاقة بالصبي الأحمق .. واخذت أتتبعها ـ دون أن تحس بي ـ وعرفت عنها كل شيء·· كان يجمعنا حبنا للموسيقى ..

وكان هناك شيء من الانطواء يبدو دائمـــا على وجهها وفي سلوكها ..

ولكنني كنت متأكدا من النتيجة .. انها ستنهار ـ على قـدمي ذات يوم ـ كلهن يفعلن معي ذلك .. انني الشخصية القوية والامتياز العلمي والقـــوة البدنية والوسامة .. انني كل ما تتمناة كل فتـــاة لم أجد فتاة الا وانهارت من أجل هذه الأشياء ·

والغريب أنني كلما اقتربت منها خطوة أحسست بحاجتي الى خديجة ·

ـ ٩ ـ

لم اعد احس بالألم في شفتي . فقط احس انهما قد تورمتا تمـــاما . اخذت أسير في الطـــريق ،

لا أعـرف الى أين تسير قدماى .. كان رأسى كتلة من اللهب . الطريق والسيارات والترام والذكريات كلها صورة باهتة تبدو فوقها واضحة صـورة عينى جيجى وفيهما نظـرة الرعب والتنمر وهى تدفعنى مذعورة .

ــ هانىء .. هانىء .. انت اتجننت ؟

كنت قد شربت بضـــع كئوس فى بار « فيينا » .. جيجى بيديها الطويلتى الأصـــابع هى أول من رفعت الى شفتى كأسا .. كنت اعرف انهـا قضت اليوم مع الدكتـور الترزى .. وعندما ذهبت اليها فى شقتها .. كانت تلبس قميصا للنـوم .. شفافا .. وتقف امام المـرآة .. والابتسامة تتراقص على شفتيها ابدا .. وقالت لى ضاحكة وهى تعرف اننى لم اشرب أبدا الا معها :

ــ الله . انت شارب والا ايه ؟

الأوتوبيس .. والترام .. والرجل ذو الشـارب .. والأحداث فى راسى .. فى داخل دماغى .. فى شراييني ..

ــ انت كنت مع الدكتـــور الترزى النهارده فى حلوان ؟

باللحظة . لا يمكن ان انسى ذلك المزيج الفـريب من الرعب والغضب والتنمـر فى عينيهـا .. كانت كاللبؤة الجريحة المقاتلة ..

اكتشفت أننى لم اعد احس جمـــالها .. وانني اراها قبيحة وذات رائحة كريهة .. وكانت يداهـا ذاتى جلد أملس ناعم كيدى العجائز ..

ــ انت مالك انت .. قولى ..

وحاولت ان أخنقها .. فى الحقيقة لم اقصـد سوى تهديدها .. لكنها تخلصت منى فى ذعر .. وللحظة خيل الى انه من الممكن أن تتم جريمة قتل هكذا .. دون قصد واضح . .

شىء ثقيـــل اصطدم بوجهى وانا اجرى وراءها جعلنى أفيق .. ذلك الملك الملعون هو الذى قال لى كل شىء .. قبله كنت اعيش على حبها سعيدا .. ذلـك الملك صنف ردىء من البشر واضـــح عادل كالقضاة :

ــ حياتك كلها ما بقلهاش معنى .. لا شرف فى العمل .. ولا شرف فى الأخلاق .. ولا شرف فى اى حاجة ..

ومد يده كانه احد الآباء الكاثوليك :

ــ أنا ما أعرفكش من النهارده .. وأرجوك تعزل من الشقة ..

السيارات تتشابك مع الترام ، مع الأضواء ، مع وجـــوه الناس ، مع الذكريات فى خيط واحد يلف ويدور فى رأسى مثل قطار اللونابارك .. « دى طول النهـار والليـل مع الدكتور الترزى » . لم تكن الكلمات سوى مشارط تمزق قلبى ..

لقد احببتها .. لا يمكن ان يفهم احـد ابدا ماذا اعنى ؟ لقد أحببتها .. حبا مختلفا عن عواطف هـذا القرن .. حبا مختلفا عن عواطف البشر .. كانت لى أما وحبيبة وعشيقة واختا وصديقة وكل شىء .. فى اللحظة التى ماتت فيها أمى احسست أننى محتاج اليها بكيانى كله ، هى وحدها التى استطاعت تعزيتى .. كل الكلمات قبلها كانت جوفاء ..

طول الأيام الثلاثة التى عشتها بعيدا عن القـاهرة اتلقى التعازى كنت افكر فيهما معا . وعندما عدت الى القاهرة ، هرولت فى ميدان المحطة ــ وقـــد لبست لأول مرة فى حياتى رباط عنق اسود ــ الى اول تليفون ، وتحدثت اليها . علقتنى بين المـوت والحياة لحظات .. وعنـــدما قلت لها ان امى ماتت احسست لأول مرة بما تعنيه الكلمة .. كانت اول انسان اقول له ان امى ماتت ..

واخذتنى الى شقتها ..

تقدمتنى فى ثبات الملكات الى العمارة الكبيرة فى المنيل ، قام لها البـــواب .. عبد الله .. ولم اكن اعرف انه سيضربنى بعد بضعة شهور .. واحسست ساعتها رغم كل شىء .. بالخجـل يعصر نفسى .. تقدمتنى الى الأســانسير .. كانت رشيقة وهى تسير .. وهى تدخل .. وهى تقف مسترخية فى الأسانسير كأنها تفكر فى كل مشاكل العالم .. ولا يمكن لانسان أن يفعـل كل هـذه الحركات الأنيقة الا اذا كان على خشبة المسرح ..

وعندما اقترب الأسانسير من الـــدور الخامس تجهزت للخروج منه وهى تقول :

ــ هنا .. بقى ..

وابتسمت واحسست انكلماتها بلا معنى ، واردت ان اقول شيئا ، لكننى لم استطع ان افتح فمى بكلمة واحدة .. ازعجنى صـوت حذائها وهو يدق أرض الممر كأنه يريد أن يثقبها .. وعندما دخلت الشقة شممت مزيجا من رائحة الطعام والنفتالين ورائحة عطر نسائى .. وبعد لحظات بكيت على أمى ويدها على كتفى ودمعة حـائرة فى عينيها .. ولأول مرة قبلت ثوبها ..

ذهبنا الى كل مكان ، دون أن تتلامس ايدينا .. دون ان نطيل النظرات خوفا من أن يفضحنا شىء فى صدرينا .. كنا نتكلم عن كل شىء الا عن حبنـــا .. وذات يوم ذهبنا الى حلوان .. قضينا اليـــوم كله وحدنا .. وفى طريقنا فى الشـــارع الطويل الخالى .. امسكت ذراعها فجـــذبته منى .. صمت .. وسرت ســاكتا .. وعنـــدما حاولت ان أتأملها لم استطع لأن الـــدموع حجبتها عنى .. واحسست بشىء يلمس كفى .. كان كفهـــا .. واعتصرت يدى عصرا مجنـــونا .. وفى الطـــريق .. ورغم بعض الناس الذين كانوا آتين من على بعد قبلت يدى ..

لقد انتهى كل شىء .. لم يستغرق الأمر كله منذ ان رايتها سوى عام واحد .. اربعة فصول .. كانت

كلها شتاء .. ضبابيا حزينا .. لقد ماتت فيه أمى .. ومت انا .. وماتت جيجى ..

لم أتصور فى البداية أن كل كبريائى ستتحطم على يد أحد بوابى حى المنيل ..

وقبل ذلك تحطمت كبريائى شيئا فشيئا على يد جيجى .. لقد طردت من دراستى العليا فى الجامعة، وعملت فى ذلك المكتب للترجمة ، وفقدت الدكتور هنداوى وشوقى والملك .. وكل اصدقائى .. وتغيرت شخصيتى تماما ..

وكانت يد عبد الله البواب هى آخر معول حطم كبريائى ..

●

نظر الى الملك بدهشة وسندنى بيديه :

ــ مالك يا هانىء .. مالك ؟

لم افعل شيئا سوى ان جلست انظر فى هدوء .. اخذ يتحدث الى دون ان ارد عليه .. قمت لأذهب الى الحمام لكى اغسل وجهى .. ووقفت أمام المرآة .. فوجئت بوجهى مشوها بشعا .. ولونى كالبرنز .. بكيت ..

كانت « الاجزخانة » الصغيرة التى صنعها الملك بيديه موضوعةأمام الحمام .. ومددت يدى واخذت أنبوبة النوفالجين .. كنت اعرف اين هى .. واغلقت الحمام .. اربعة اقراص .. خمسة .. وبدأت الأقراص تذوب فى فمى .. وأحسست لها لذعا شديدا .. فتوقفت حائرا ..

ودوى الخبط على الباب . .وأخيرا فتحته .. ودخل الملك مذعورا .. وانتزع من يدى الأنبوبة .. وقال لى :

ــ يامجنون .. هو فيه حد ينتحر ؟

ــ يا مجنون .. هو فيه حد يعيش ..

وعدت ذات يوم الى مكتب الترجمة لآخذ بقية أجر لى .. كان هذا الأجر هو آخر مابينى وبينهم .. بل كان آخر ما بينى وبين القاهرة بعد أن اشتغلت مدرسا فى بنى سويف .

وفى شارع سليمان رأيت جيجى أمامى فجأة .. كان من الممكن أن أسير دون أن ترانى ، لكن قدمى تسمرتا ..

وتوقفنا مع التحية كلانا يتفرس فى الآخر .. قلت لها باسما :

ــ ازيك ...

ضحكت :

ــ احسن منك .

قالت ، فى اللحظة التى سقطت على وجهى اول قطرة من مطر ذلك اليوم :

ــ يعنى مش هتسأل .

ــ أصلى باشتغل فى بنى سويف ..

ــ برضه كان لازم تسأل ..

ــ ان شاء الله ..

وباخ الموقف ونحن واقفان فى الطريق هكذا .. نظرت الى فى حدة :

ــ انا رجعت لهنداوى ..

قلت لها باسما ، فقد كنت اعرف ان كليهما جيجى وهناء عادتا الى الدكتور هنداوى :

ــ مبروك .

مدت يدها تصافحنى :

ــ ابقى تعالى زرنا فى البيت .. انا سبت الشركة ..

ولكنها لم تفلت يدى ..

ــ هانىء ..

ــ نعم ؟

ــ انا حامل .

« لعبة أخرى .. »

ــ حامل ؟

ــ انا مش باقولك علشان حاجة .. انا مبسوطة كده ..

وبدات الدموع تختلط بصوتها :

ــ ابقى تعالى زرنا .. هنداوى حيفرح بيك قوى .. انا باقولك علشان تبقى عارف ..

وامتزجت كلماتها بالدموع .. وسارت :

ــ سعيدة .

انحنيت على نفسى فى ضباب الشك وعدم الفهم .. بدا الرذاذ يتساقط على .. وانا واقف على الرصيف .. « هل صحيح اننى فى هذه المراة ؟ » .

احسست باننى وحيد .. ضائع .. والمطر يتساقط ..



الحرب والتقدم والعلم

عرض أحمد حمدى محمود

WAR & HUMAN PROGRESS—NEF
1959 HARVARD

عصرنا

هو أكثر العصور تحدثا عن السلام ، كما أنه أكثرها اقتناعا بعدم جدوى أى حديث فى هذا الصدد . فلم يسبق لأى عصر أن شهد منظمات كبيرة تدعو الى السلام ، مثل التى نسمع بها هذه الايام . ولم يسبق لأى عصر قبل هذا العصر أن عقد مؤتمرات لنزع السلاح وتسوية الخلافات اعتمادا على التفاهم ومصالحة الأطراف المتنازعة بل لقد حدث ما هو أغرب من ذلك وهو قيام مسيرات تدعو الى القضاء على كل مظاهر الحرب والاستعداد لها .

واتجه المتطرفون الى محاولة تدمير القواعد ، أو الى افشاء أسرارها العسكرية ، بعد أن أصدر فلاسفة السلام فتوى تؤكد شرعية مثل هذه المحاولات .

ولكن الساخرين من مثل هذه المغالطات أو المساخر لا يميلون الى المغالاة فى التفاؤل . فهم يعرفون أن ما جرت العادة على مطالعته فى مؤتمرات السلام بصوت وقور لا يزيد عن أوراق زائفة أعدها نفر من المدربين على كتابة نوع معين من المهاترات والافكار المنتحلة التى لا يؤمن بها اغلبهم . اما المظاهرات أو المسيرات فهى أفضل سبل استعراضية تفتقت عنها الأذهان للفت الأنظار فى عصر الاعلان والدعاية ، ولعل أصحاب الفراسة لا يلحظون اختلافا بين الوجوه التى تظهر فى مثل هذه المسيرات وبين وجوه جمهور حفلات الخنافس ، الذين يتنافس الساسة فى خطب ودهم وكسب أصواتهم وتأييدهم ، خصوصا عند اقتراب مواعيد الانتخابات . وقد يشترك فى بعض هذه المسيرات فلاسفة متقاعدون من أمثال الفيلسوف العظيم رسل .

ومهما يكن حكمنا على دوافع مظاهـــراته وبواعثها . فمما لا شك فيه أنها لا تعد بأية حال مســـاوية فى قيمتها وأثرها لفلسفته الرياضية أو المنطقية .

ونحن اذا أزلنا هذا القناع الزائف تبين بكل جلاء أن عصرنا شديد الاقتناع بالحرب ، وشديد الايمان باستحالة السلام . والسلام فى هذه الأيام لا يعنى غير فترة انتظار لحرب عالمية كبيرة تقضيها الدول فى حل مشكلاتها السياسية بوساطة حروب محلية قد لا تتكلف أحيانا أكثر من بضـــعة ألوف من ملايين الدولارات ، ولا تستخدم فيها سوى الاسلحة التقليـدية ، ولا مانع من استخدام الغازات السامة أو الميكروبات فى بلاد غيـر أوربية ، شريطة استخدامها لأغراض انسانية ، بقصد تقصير مدى الحرب ، أو الاقلال من عدد ضحاياها .

أما الواقعيون فقد أصبحوا يدافعون عن الحرب صراحة ، ويرونها أعظم سبيل للتقدم الانسانى . فاذا كان نيتشه قد بين مساوىء الاطمئنان النفسى ، لأنه يعنى بلادة الفـــكر والحس ، واشاد بقيمة التعرض للخطر فى شحذ قوى الروح والعقل ، فلا مراء أن الحرب فى هذه الحالة ستقوم بأعظم دور فى القضاء على الخمول والبلادة ، والاسهام فى انطلاق طاقة الفـــكر وحث الانسان على استخدام قدراته على أفضل وجه .

ولكن المؤرخ جون نيف صاحب كتاب War & Human Progress — « الحرب والتقدم الانسانى » يرى أن هـــذا الرأى الاخير لم يكن معروفا فى عصور التاريخ المختلفة . فهو من الأفكار المستحدثة التى جاءت بها التطورات الخطيرة التى حدثت خلال القرنين الاخيرين . وهذا يعنى بطبيعة الحال وجود صلة كبيرة بين السلام والتقدم والعلم ، كما أنه يعنى فى نهاية المطاف نقاء النفس الانسانية فى فطرتها ، وأن الميل للحرب أمر عرضى طارىء ، وأن هذا الميل اذا عرف عن الناس العاديين ، فليس معنى هذا خضوع العباقرة وجهابذة العلماء الذين صنعوا الحضارة الانســانية له .. كل هذه قضـــايا اجتماعية ونفسية هامة ما زالت تشغل أذهـــان المفكرين على اختلاف نزعاتهم ودراساتهم .

ولا جدال أن الدراسة التاريخية الشائقة التى قام بهـــا جون نيف بعد بحث طويل فى عصور التاريخ المختلفة جديرة بكل عناية ، وعلى الأخص لأنها قد تميزت الى حد كبير بتحـــررها من التعصب وابتعادها عن كل مؤثرات سياسية أو قومية .

وأبرز النقاط التى أثيرت فى هذا الـكتاب تكمن فى نقـــاط أربع . أولها الدفاع عن العلماء حتى منتصف القرن الثـــامن عشر ، والقول بانهم كانوا حريصين أشد الحرص عـــلى عـــدم تسخير أية فكرة علمية لصالح الحرب ، أما النقطة الثانيـــة فهى القول بازدهار العلم والصناعة والتكنية فى فترات السلام وهى فكرة يتشبث بها المؤلف ويؤيدها متنقـــلا الى النقطة الثالثة وهى القول بأن أكثر المخترعات التى استخدمت فيمابعد لأغراض الحرب كانت تهدف أساسا لغايات انسانية بعيـــدة عن الحرب . ويجىء بعدها بحث مستفيض عن الاسباب التى أدت الى تحول النظرة الى الحروب ، وهو ما أسفر فى النهاية عن مساهمة العلمـــاء مساهمة سـافرة فى الاستعداد للحرب ، والارتقاء بالأسلحة ، والعمل على زيادة تأثيرها وفاعليتها .

ومن ناحية مشاركة العلماء فى اختراع أسلحة الدمار لا ينـكر المؤلف ظهور ميل الى حب الاستطلاع عند أكثر العلماء ، وبخاصة فى عصر النهضة ، دفعهم الى ابتكار مختلف الاسلحة . واشهر مثل فى هذا الصدد هو ليوناردو دافنشى ، الذى عرض خدماته على لودفيك سفورزا الذى تسبب فى احتلال الملك شارل الثامن لايطاليا سنة ١٤٩٤ ، كما ذكر له قائمة باسماء الأســلحة التى يستطيع اختراعها لقتل العدو ، من بينها عربة مدرعة مسلحة بمدفع قادرة على اختراق صفوف العدو المتراصة وفتح الطريق أمام المشاة . على أن التدقيق فى مثل هذا الاختراع وغيره يبين لنا سذاجة فكرة ليوناردو دافنشى عن المعارك . فلم تكن معرفته بالهندسة الحربية ، وتكنية الأسلحة متقدمة على عصره . فهو مثلا لم يأت بجديد على الاطلاق عندما حاول ابتكار آلة تستطيع قذف العدو بالأحجار الصغيرة أو السهام ، لان مثل هذه الآلات قد كانت معروفة حتى لدى اليونانيين والرومانيين ، وان لم يظهروا براعة مماثلة فى وصفها كالتى جاءت فى رسالة دافنشى .

ويرى الكاتب أن اهتمام المفكرين بتعدد جوانب دافنشى قد جعلهم ينسبون اليه أشياء كثيرة لم يفعلها ، كما جعلهم يعزون اليه أكثر منجزات عصره فى سائر النواحى ، وكأنه كان الفنـــان الأوحد ، والعالم الأوحد ، بل والفيلسوف الأوحد . فهم لـــم ينسبوا اليه فضل اختراع المدافع والمقذوفات ، بل نســـبوا اليه فكرة الدبابة والغواصة والطائرة ، أى أسلحة لم تلعب دورا فى الحرب الا بعد موت دافنشى باكثر من ثلاثة قرون . وكان من واجبهم أن يراجعوا تاريخ عصره مراجعة دقيقة . فستبين لهم مثل هذه المراجعة شيوع الأفكار التى جاء بهـا ليوناردو وغيرها قبل مولده باكثر من قرن . والارجـح فى رأى الـكاتب ، هو أن ليوناردو لم يقصـــد ابتكار أدوات للدمار أو تسخير قدرته الذهنية الجبارة لأغراض الحرب ، بل لعله كان يقصد دراسة النظريات الطبيعية العلمية التى يمكن استخلاصها من مثل هذه المخترعات . ومن المؤسف أن يذكر المؤرخـــون كل ما قام به دافنشى فى سبيل الحرب ، ويتناسوا نظـــرياته فى الطبيعة الديناميكية التى أثرت فى كبار علماء الهندسة ، « من الفرنسيين بوجه خاص » ، بل لقد كان لها أثر عند ديكارت ذاته .

ولقد ظفرت الدبابة باكبر نصيب من عنـــــاية المؤرخين واهتمامهم . وانتهى الأمر الى القول بان أغلب العلمـــاء فى سائر العصور قد حاولوا اختراعها ، أو بمعنى أصـح حاولوا اختراع عربة مغطاة بدرع معدنى ، لا تنفذ فيه طلقات الأسلحة على اختلاف أنواعها ، فيقال أن العالم الانجليزى جون نابير ، وهو من الاسكتلنديين النابهين ومن أتباع كالفن المخلصين ، ومعروف باكتشافاته التى ســـاعدت على اكتشـــاف الفحم واستخراجه ، قد اضطر بعد أن تعرضت انجلترا لغزو الأرمادا الى التفكير فى اختراع جملة أسلحة سرية تفيد فى الدفاع عن أرض بلاده ، و«لردغارات الغرباء المعتدين ، أعداء الحقيقة والله» ورأى نابير اختراع عربة مستديرة منيعة تحمى المشاة عند الهجوم على ألا تجرها الخيل . وسرعة هذه العـــربة فى رأيه ستكون أسهل من حركة جملة أشخاص مسلحين وأخف منها، برغم عدم اعتماد حركتها على طاقة مستمدة من بخار « غرفة اشتعال » لم تكن قد عرفت بعد .

والتفكير فى اختراع آلة قادرة على اختراق نيران العـــدو أو سهامه ، لا يختلف عن اختراع آلة قادرة على الغوص فى الماء ونجح الهولاندى الكيمائى كورنيليوس دربيل فى اكتشـاف سائل مائع يسهل التنفس تحت سطح الماء ، واجرى تجربة بذلك فى نهر التيمس بتكليف من الملك المتنور جيمس الأول . ويقـال ان هذه الغواصة البدائية كانت تتحرك بدفع اثنين وعشرين من المجدفين وانها كانت قادرة على حمل ركاب آخرين علاوة علـى طاقمها ، كما يقال أن العالم البريطانى الشهير روبرت بويل قد أثنى عليها عندما اطلع على فكرتها .

ويرى المؤلف أن نابير لم يكن فخورا بمخترعاته الحربية ، بل كان يشعر بخوف من احتمال استخدامها فى حالات مختلفة عن الحالات التى دفعته الى اختراعها . فقد أمضى حياته مستغرقا فى البحث فى مسائل لاهوتية وعلمية ورياضية . والناس اليوم لا يعرفونه الا بوصفه مكتشف اللوغاريتمات . ولا جدال أن مثل هذه المخترعات الحربية كانت من المسائل العارضة فى حيـاته ، ويصح ارجاعها الى شعوره بالهلع بعد محاولة الاسبان غـزو انجلترا ، وخشيته من الآثار السيئة التى سيتعرض لها الدين فى حالة نجاح هذا الغزو . فقد كان من أنصار جورج نوكس وكريستوفر جودمان فى دعوتيهما لكالفن . لهذا السبب اختـرع أسلحة سرية ارسلها الى التاج البريطانى منوها بان لديه أسلحة سرية أخرى رأى عدم تحديدها .

وتحدث بعض الكتاب مثل سير توماس اركهارت عن هــذه الأسلحة باعجاب ، وذكروا أنها قد احتوت « بايات » جهنمية تساعد على قذف قذائف قوية تفسح الطريق أمام الجنــود وتقضى على كل مقاومة تظهر فى مواجهة لا يقل اتساعها عن أربعة أميال ، كما أثبتت التجربة التى أجريت فى اسكتلندا . اذ نجحت هذه الالة فى قتل مواشى مزرعة كان بعضها يبعد عن البعض الاخر بما لا يقل عن الميل .

وهذه الرواية تذكرنا برواية أخرى ذكرها بلوتارك عن اختراع أرشميدس لعدة آلات حربية لم تعد معروفة الآن لأن أرشميدس قد رفض الاحتفاظ باى دليل يثبت ابتعاده عن طريق العـــلم الصحيح . ففى عصره كان الناس يسيرون وراء أفلاطون فى نفوره من تسخير أية معرفة سامية فى أمور جزئية حسية ، أو نواح عملية . أما فى عهد نابير ، فقد تغيرت الأحوال الى حد ما اذ اخترع نابير جملة أشياء أفادت التنجيم وصناعة المركبات الكيمائية والزراعة ، ولكنه حرص مثل أرشميدس على اظهار مقته وازدرائه لكل اختراع يرمى الى القتل والدمار .

يتضح مما سبق أن دافنشى ونابير قد اضطرا تحت الحاح الأحداث الى الاشتراك فى اختراع أسلحة للحرب ، ولكن هناك آخرين كانوا مشبعين بفكرة السلام الى حد مجاهرتهم بالثورة على كل من يقدم على اختراع سلاح يساعد على زيادة الدمار . فالعالم روبرت بويل مثلا قد ترك رسالة كتبها وهو فى التاسعة عشرة من عمره ، بعد محادثات مع بعض أعضاء مجلس العمـوم ذكر فيها : « ان أغلب الناس يشعرون بارتياح عندما يخدعون أنفسهم ويظنون بامكان حسم الأمور فى سرعة فائقة اعتمادا على العقل ، ولكننى من جانبى قد أدركت أن الخطيئة وحدها هى العامل الأساسى فى اشعال نار الحرب . ولقد لاحظت من تجاربى أن الحرب تضاعف هذه الخطايا وتزيدها ، فالخطايا هى التى تسببت فى حدوث الحرب ، كما تترتب عليهـا ، كالماء والثلج اللذين يتحول كل منهما الى الآخر . وأنا لا أتوقع حـدوث أى شفاء لجسم ، روحه تساعد على زيادة المرضى بدلا من المساعدة فى البرء منه » .

وفى هذه الرسالة التى يتبين فيها النضج المبكر يذكر بويل ثلاث قضايا أساسية وهى : أن الخطيئة سبب الحرب ، وأن النصر فى الحرب لا يساعد على حل المشاكل التى جعلت الناس يتقاتلون . وآخر هذه القضايا أن الحرب تولد الحرب . ومع كل هذا الايمان بالسلام والفضيلة فقد ينسب أحيـانا الى روبرت بويل المشاركة فى اختراع البارود . فهو الذى ذكـر الناس — بفضل معلوماته التاريخية — بما حدث فى القــرن الثانى عشر وفى أثناء الحرب الصليبية ، عند نسف الصخور فى مناجم الرصاص والفضة ، وهو الذى ذكرهم بالفـرقعة التى حدثت من جراء احتكاك معدن الكبريت ونترات البوتاسيوم . ومع كل هذا فلم يكن بويل يعرف أن هذه الفرقعة ستستغل بعد ذلك فى اختراع أبشع أسلحة للقتل .

وأقبل علماء آخرون على دراسة الاسلحة بقصد تدعيم معرفتهم النظرية . فقد درس جاليليو المدفعية باعتبارها مصـــدرا من المصادر التى تعرفه الصلة بين الحركة والقوة فى الميكانيكا اذ استطاع ان يثبت اعتمادا على ملاحظة الوهج الذى يظهر بعـد خروج الطلقة من المدفع ، وصوتها ، استغراق الصوت فتـرة زمنية يمكن تحديدها .

ومع هذا فلا يصح القول بان جاليليو قد قصد بمـلاحظاته المشاركة فى اختراع الأسلحة . ويكفى أن نذكر أنه قد استقى أغلب معارفه من مشاهد وتجارب بعيدة كل البعد عن أدوات الحرب . فاغلب معلوماته عن طبيعة الصوت كانت مستقاة من الآلات الموسيقية أكثر من اعتمادها على دراسة المدفعية . هذا يعنى أن المشكلات الحربية لم تزد عن نوع من التجارب ، رجع اليها جاليليو للحصول على بينات تعزز نظرياته العلمية .

ولقد أسرف الكتاب المحدثون عند كلامهم عن تاريخ المدافع فى بيان دور العلماء من تارتاليا الى نيوتن فى تقدم علوم حركة المقذوفات وغيرها . فقيل أن بعضهم قد قام بدراسات نظرية فى علم الكيمياء ساعدت على تقدم المفرقعات كما قام آخـرون بدراسة خطوط مرور طلقات المدافع مما ساعد على زيادة دقة تصويبها . على أن التأمل يظهر لنا أن كبار العلماء كانوايرمون الى غاية أبعد من غايات صناع الأسلحة ومخترعيها . ولعلهم هم الذين استفادوا من دراسة هذه الأسلحة . أما المخترعون فقـد استفادتهم من نظريات كبار العلماء . ولتعزيز هــذا الرأى يستشهد المؤلف بما ذكره بنجامين روبنز فى كتــاب أسماه (New Principles of Gunnery) مبادىء جديدة للمدفعية أشار فيه الى فضل جميع العلماء الذين سبقوه فى أبحاث حركة المقذوفات ، كما أشار الى عدم مشاركة كبار العلماء كجيلبرت وجاليليو وكبلر وهارفى فى أى أبحاث تجريبية فى عالم الأسـلحة لاثبات القواعد النظرية ، خلافا لما قاموا به فى سائر المجـالات الاخرى البعيـدة عن الحرب . اما العلماء الذين قاموا بهذه التجارب فهم علماء آخرون ذكر بنجامين روبنز أسماء بعضهم

مثل : كولادو ووليم بورن ووالدريد وروبرت أندرسن ، وهى أسماء لم تعد معروفة فى تاريخ العلم .

وقصارى القول ، يدافع الكاتب عن العلماء ويرى أن أكثرهم كان يخشى التورط فى اختراع أسلحة تفيد الحرب .

وقد يرجع هذا الى دوافع دينية أو أخلاقية ، كما يرجع كذلك الى طابع المعرفة ذاتها . اذ كان العلماء حينئذ لا يؤمنون بوجود معارف جزئية يمكن فصلها عن المعرفة فى شمولها فكان كل اكتشاف علمى لا يرى على ضوئه وحده بل يرى بالاضافة الى العلوم كافة ، والأخلاق بوجه خاص . يضاف الى ذلك تقدير هذه العصور للمعرفة النظرية . اذ بدت فى نظرها أهم من أية معارف تكنية أو عملية وأرقى شأنا منها . لهذا السبب قد رجع العلماء أحيانا الى مسائل الحرب والتسليح لتدعيم نظرياتهم وقواعدهم ، أما مسائل الارتقاء بالاسلحة فقد بدت فى نظر أغلبهم غير متوافقة مع عقائدهم الدينية ، أو الأخلاقية ، أو بدت بعيدة تماما عن الغايات التى ينشدها البحث العلمى . وآخر حجة يذكرها الكاتب لاثبات نفور العلماء حتى القرن الثامن عشر من الاشتراك فى أية أبحاث تساعد على الارتقاء بأسلحة القتال هو أن أكثر الأسلحة قد اخترعها جنود مقاتلون فىميدان الحرب ، لا يعرفون شيئا عن النظريات الطبيعية وغيرها .وأكثر هؤلاء المخترعين غير معروفين الان . أما العلماء الذين شاركوا فى اكتشاف أسلحة ، فانهم قد اضطروا الى ذلك فى سبيل الدفاع عن عقائدهم الدينية ، أو عن أوطانهم فى حالة هجوم أى عدو عليها . ولا ينسى الكاتب أن يذكر شعور أكثر هؤلاء العلماء بالندم ، ونفورهم من أى كلام يذكر بعد ذلك عن اختراعاتهم .

●

وبعد أن دافع الكاتب عن العلماء قبل القرن الثامن عشر وأبرأ ساحتهم من مسئولية المشاركة فى اعداد أسلحة القتل ، اعتمد على برهان آخر لبيان شدة اعتماد التقدم العلمى على فترات السلام ، وكيف كانت الحروب سببا فى انحطاط العلم وتوقف الصناعة والتجارة . فالتقدم فى صناعة الأسلحة وثيق الصلة باكتشاف المعادن فى كميات وفيرة . فهل اكتشفتهذه المعادن بقصد صناعة المدافع ، أى هل كانت الحرب كما ذهب المؤرخ الألمانى زومبارت ، هى التى ساعدت على الارتقاء بالصناعات الثقيلة والبحث عن المعادن ، وعلى الاخص الحديد والنحاس ؟ ويجيب الكاتب بأن المطالب الأخرى البعيدة عن الحرب ، كانت ذات أثر أبعد فى هذا الشأن . فلم تؤد كل الحروب والمعارك الحربية التى دارت فى أوربا ، واعتمدت على المدافع والمقذوفات (من سنة ١٥٦٠ الى سنة ١٦٤٨) الى أية زيادة فى استخراج المعادن ، بل لعل كميات المعادن المستخرجة قد قلت كثيرا بسبب هذه الحروب . اذ أدت التحركات العسكرية والعمليات الحربية عند الحدود الفرنسية فى شامبان وبورغونيا الى توقف البحث عن المعادن ، وتوقف العمل فى أفران الصهر ، وعدم انتشار المخترعات التىساعدت على سرعة صهر المعادن وتشكيلها . وكان هذا عكس ما حدث فى انجلترا التى تمتعت خلال الفترة المشار اليها بفترة سلام نسبى ساعدتها على اكتشاف المعادن والارتقاء بالصناعة بوجه عام . وظهرت آثار هذا التقدم فى ظهور صناعات هامة تعتمد على المعادن وعلى الفحم فى توليد القوى اللازمة لتشغيل هذه المصانع وبانتشار حركة التصنيع ازدادت حاجات الناس الى مصنوعات مستحدثة مثل الأمواس والمقصات والسكاكين وأدوات المائدة والبوابات الحديدية والأقفال والمفاتيح .. الخ الىجانب استخدام المعادن بدلا من الأحجار والأخشاب . وظهر هذا الأثر بوجه خاص فى صنع العجلات مما دفع الشاعر جولد تايلور الى وصف عصره بأنه عصر صاخب وأن العالم قد أصبح يسير على عجلاتrattling, rowling, rumbling, age and the World runs on wheels

وهكذا يتبين أن حركة الكشف عن المعادن قد ارتقت فى انجلترا وفى الشمال ، وانها كانت بطيئة الازدهار فى أوربا بسبب الحروب الكثيرة التى خاضتها . وكان المفروض أن تنعكس الآية بسبب وفرة هذه المعادن فى أوربا . ومن عجائب هذا العصر أن تحول الحرب المستعرة فى أوربا دون انتاج المدافع ، فيؤدى ذلك الى ارتقاء صناعتها فى البلدان التى كانت تتمتع بالسلام حينئذ كالسويد – وهى ما زالت حتى الآن من أهم البلدان المصدرة للاسلحة (التقليدية بالطبع) – والى قيامها بعد ذلك بتصدير هذه الأسلحة الى البلدان المحاربة .

●

هذا يدل على أن النواحى العملية البعيدة عن الحرب كان لها دور أعظم فى الكشف عن المعادن من الاستعداد للحرب وثمة ناحية أخرى قد يصح القول بأنها كانت من أسباب الاهتمام بالبحث عن المعادن ، وهى اتجاه الاهتمام أساسا الى التنقيب عن المعادن النفيسة المطلوبة للاعمال الفنية وتجميل المدن . فمن المعروف أن الأوربيين خلال القرن الخامس عشر قد عنوا باعادة تخطيط مدنهم وقراهم – بعد أن زاد الرخاء وظهرت طبقة من التجار الأغنياء – وفقا لطراز جديد فى العمارة مستوحى من النماذج الكلاسيكية كان قد شاع بعد معرفة طرز البناء فى العهود القديمة ، وكان الفنانون أصحاب كلمة عليا فى تلك الأيام ، اذ كانوا قادرين على ارغام الحكام على البحث عن كل المواد التى تتطلبها أعمالهم الفنية . وظهرت نتيجة ذلك فى أروع الأعمال الفنية التى مازالت أوربا تعتز بها ، وتحيا مما ينفقه السياح فى سبيل مشاهدتها . ومن الجدير بالذكر ، ومما يدل على شدة أهمية الفن ، واهتمام الناس به أكثر من اهتمامهم بالحرب ، قيام الفنانين بتحويلأدوات الحرب المختلفة الى قطع فنية ما زلنا نشاهدها فى المتاحف الحربية ، فلدينا دروع وبنادق وطبنجات مرصعة بالجواهر ومصور عليها تصاوير لمشاهير الفنانين . اذ قام أحيانا فنانون من أمثال دوناتيلو ومايكل أنجلو والبرخت دورر وليوناردودافنشى وشللينى بتصميمها والاشتراك فى تنفيذها . ولم تكن أكثر هذه الأدوات الحربية (الفنية) صالحة للمهمة الأصلية التى أعدت لها . اذ كان أغلبها ثقيل الحمل الى أبعد حد ، ويعوق الحركة والمناورة . ويبدو أن مظهرها الخارجى كان أكثر قيمة من كفاءتها فى مهمتها التى أعدت لها أصلا . وساهم الفنانون كذلك فى انشاء القلاع والحصون التى غلب عليها الطابع الفنى والجمالى فىأغلب الأحوال . اذ قام بتصميمها فنانون على غير علم بمسائل الهجوم والدفاع . وقد نجح الفنانون كما نستطيع أن نلحظ فى تحويل الابراج والفتحات التى كان القصد منها حماية المدافعين ووقايتهم من أسلحة العدو الى أشكال تجميلية للعمارة .

مثل هذا الحذق ومثل هذه البراعة التى ظهرت فى شدة التعلق بالفن عند الفنانين وعند الحكام على حد سواء ، لا نصادف مثيلا لهما لدى المشتغلين بصناعة الأسلحة . فقد واجهتهم بعض مشكلات خاصة بزيادة ثقل المدافع وصعوبة نقلها من مكان لآخر، كما واجهتهم صعوبات كثيرة فى تشغيل هذه الأسلحة وكثيرا ما تعرض الجنود للموت عند تحريكهم المدافع أو عند تركيب أجزائها المختلفة . ولم يتحقق أى تقدم فى صنع هذه المدافع الا بعد حدوث تقدم فى صناعة المعادن ، بفضل أبحاث جرت فى مجالات بعيدة عن الحرب ساعدت على استخدام معادن خفيفة الوزن رخيصة الثمن .

ويدعم الكاتب كلامه بالربط بين السلام وكل تقدم فى العلم والصناعة ، ويذكر معلومات طريفة عن أصل الأسلحة ، وعدم اختراعها أساسا لأغراض الحرب !. فهى اما اخترعت لأغراض الصيد كالسونكى والحراب المختلفة والمزاريق ، ولهذا كثيرا ما نقشت على البنادق والسيوف صور تمثل الصيد والحيوانات، كما نقشت على براميل البارود نقوش مشابهة . اما المفرقعات فقد كانت أصلا للالعاب النارية . وبدأ ظهورها فى الصين وكان الصينيون مولعين بها . ولم يخترع البارود ذاته لأغراض الحرب، بل كانت الغاية من اكتشافه فى القرن الثانى عشر هى نسف الصخور التى صادفت المنقبين عن الرصاص والفضة فى رومالسبرج فى جبال الهارتس بألمانيا . ولم يتم استخدامه لأغراض الحرب الا بعد قرنين من استخدامه الأول لأغراض السلام . وتحقق ذلك بعد الاهتداء الى فكرة وضعه فى مواسير معدنية لا تتأثر بالانفجارات بحيث يمكن اطلاق المقذوف بعيدا عن المدفع . وفى القرن الثانى عشر كذلك ، وهو قرن خصيب بكشوفه ومخترعاته . اذ تسنى فيه تحريك الالات بواسطة الريح وتدفق الماء ، كما تيسر فيه اعادة تشكيل المعادن المختلفة بعد تحويلها الى سائل يضاف اليه معادن مصهورة أخرى ثم يصب هذا المزيج من المعادن المصهورة فى الصورة المطلوبة . وأول صناعة نجحت فيها هذه الطريقة هى صناعة أجراس الكنائس من البرنز، ولهذا السبب صنعت المدافع الأولى فى نفس الافران التى أعدت لصنع أجراس الكنائس والتماثيل البرنزية المختلفة . وكانت المدافع البرنزية فى أول عهدها باهظة التكاليف للغاية ، ولهذا كان ما ظهر فى بداية الأمر هو مدافع صغيرة الوزن ضعيفة التأثير أو مدافع ضخمة ، لا فائدة عملية لها تذكر . ولعل اليونانيين والرومانيين فى العصور الأولى قد أفلحوا فى استخدام روافع خشبية ومنجنيقات اعتمادا على معرفتهم بتوازن الروافع وحركات الاسطوانات الدائرة وأنهم قد حققوا بوساطتها نتائج أفضل من النتائج التى حصل عليها مستخدمو المدافع فى أوائل عصرها . لذا كانت الأسلحة الصغيرة هى التى تقرر مصير المعركة فى تلك الحقبة ولم يكن لمثل هذه المدافع أى دور فى النصر أو سحق العدو .

ويتحدث الكاتب طويلا عن عدم وجود أية صلة بين الحرب وتقدم التنظيمات الصناعية والادارية ، فهو يرى أن ال Factory Form (نموذج شكل المصنع) قد عرف فى المناجم والصناعات البعيدة عن الحرب كصناعة المنسوجات المختلفة منذ القرن السادس عشر والقرن السابع عشر . وعلى عكس ذلك فقد قامت صناعة المدافع والمفرقعات فى أغلب الأحيان اعتمادا على جهود متفرقة اضطلع بأعبائها نفر من السمكرية والسباكين الذين كانوا يعملون فى بيوتهم ، بطريقة بدائية فى أغلب الاحوال . ولعل صناعة الاسلحة الوحيدة التى شابهت فى ضخامتها واتساعها صناعات السلام هى صناعة المدافع فى وسط أوربا فى Thürigerwald فى سكسونيا فى القرن السابع عشر ، اذ كان بمقدورها تصدير أسلحة الى هنجاريا وايطاليا واسبانيا وسويسرا وروسيا وبولاندة والدانيمارك وفرنسا .

والمؤلف لا يقر ما يقال فى بعض الابحاث الاجتماعية عن فضل الحروب والتسليح فى استحداث المنظمات والمنشآت الكبيرة . فحقا ترتب على تغير الأسلحة فى القرن السادس عشر والقرن السابع عشر ، تركز بعض صناعات مختلفة ، وظهور منشآت صناعية كبيرة – وان لم تعتمد هذه المنشآت فى ادارتها على البخار ذى القوة الهيدروكهربائية ، بل اعتمدت على جر الخيول أو اندفاع الماء – الا أنه لا يصح مقارنة مثل هذه الصناعات الحربية المركزة بالصناعات الأخرى التى ظهرت فى مجالات بعيدة عن الحرب كاستخراج المعادن أو صناعة الأقمشة أو السكر..الخ .. وبرغم وجود أمثلة لصناعات حربية منظمة يصح مقارنتها ببقية الصناعات ، كترسانة نانسى مثلا التى كانت تابعة لدوقات اللورين ، وتضم افرانا لصهر المعادن ومسابك وورش حدادة ومطاحن للبارود ، ومعامل لنترات البوتاسيوم والقطن المفرقع الا أن هذا المثل يعد استثناء للقاعدة . فقد كانت الصناعات الحربية عادة تعتمد على جهود جماعات متفرقة لا يزيد عدد أفرادها عن أكثر من خمسة اشخاص أو ستة . أما الصناعات غير الحربية فكانت تعتمد على مئات من الرجال ، وتشغل مساحات كبيرة من الارض ، تفوق بلا جدال المساحة التى كانت ترسانة نانسى تشغلها . كما أن الصناعات غير الحربية قد احتاجت الى رؤوس أموال كبيرة لم تعرف فى أية مجالات أخرى . فقد بلغ راس المال المستثمر بوساطة التاج البريطانى فى مصانع يوركشير ما يقرب من السبعين ألف جنيه استرلينى أى ما يقارب أربعة ملايين من الدولارات بالعملة الحالية ، ولا يخفى أن السلام هو الذى ساعد على استثمار مثل هذه المبالغ الهائلة اذ أن تمويل الحرب لم يكن يعتمد على غير الهبات التى يتبرع بها بعض الاشراف ، ومهما قيل عن سخاء هؤلاء النبلاء والاشراف ، فمن المستبعد اعتبار هباتهم مساوية بأية حال للمبالغ المستثمرة فى المصانع الاخرى . فلا ننسى أن نفقات هذه الحروب كانت تدفع أحيانا من فائض الارباح الباهظة التى تم الحصول عليها فى مجال الصناعة والتجارة . ولا ننسى عاملا آخر قد سبقت الاشارة اليه وهو أن ازدهار صناعة المدافع والاسلحة الاخرى جاء نتيجة للتقدم فى صناعات المعادن واستخراجها ، أى اعتمادا على الصناعات التى تقدمت فى فترات السلام .

ونتساءل بعد ذلك : هل حدث تقدم فى النظم الادارية نتيجة للحروب ؟ ومن يناصرون مثل هذه الفكرة ربما علقت فى أذهانهم صورة الحرب وصورة المعارك كما هى معروفة الآن . وأغلب الظن أنهم لا يعرفون أن الحرب حتى فى القرن الثامن عشر لم تعتمد على جيوش نظامية بمعنى الكلمة ، اذ كان الجنود من المرتزقة الذين يعتمدون فى تموينهم وايوائهم على أنفسهم . وفى أغلب الاحيان كانوا يحاربون فى الصيف ويعودون الى حقولهم وبيوتهم

فى الشتاء . وكانوا غالبا يصطحبون زوجاتهم معهم فى الحرب . وكانت الزوجات يقمن بأعمال الامداد والتموين فى الحرب كطهو الطعام واعداد ملابس المحاربين وعلاج الجرحى ، ودفن الموتى . يستخلص من هذا الكلام أن النظم الادارية قد عرفت فى الحرب بعد أن عرفت فى صناعات السلام بزمن طويل . وربما استثنيت ناحية واحدة فى مسائل امداد الجنود وتموينهم وهى الخاصة بالتموين بالذخيرة . اذ لوحظ فى ذلك الحين حدوث عدة اضطرابات بسبب تنوع الذخائر والمعدات ولهذا اضطر الملوك ـ وكانت كل أمور الحرب فى أيديهم ـ الى استحداث نظم لتخزين الذخيرة وتزويد الجنود بها . وتذكر المراجع أن فرنسا قد عرفت مثل هذه النظم فى عهد لويس الحادى عشر . وأول ادارة منظمة فى هذا الصدد كانت ادارة Grand-Maître de l'artillerie

●

وهكذا يتضح من عرض المؤلف أن الحرب كانت فيما مضى مسألة عابرة فى حياة الأمم ، لا أثر لها يذكر فيما حدث من تقدم ، وان تسببت أحيانا فى احداث أضرار مادية بالغة ، وفى توقف كل بحث علمى . أما العلماء فقد كانوا فى أغلب الاحيان على وعى تام بكل استخدام خاطىء لكشوفهم النظرية ومخترعاتهم العلمية . ويرجع الفضل فى ذلك الى شعور أخلاقى عميق قد نبع من الدين عادة وأحيانا من الفلسفة التى نفرت من كل بحث جزئى ، والتى نبهت الى ضرورة مراعاة وثوق الصلة بين كل بحث يقوم به العقل وبين الغاية الاخلاقية التى يتحتم خضوع المعرفة بكل جوانبها لها .

... ثم حدث تحول خطير فى النظرة الى الحرب وصلتها بالعلم والتقدم ، والمؤلف من أنصار الربط بين الثورة الصناعية وهذا التحول ، فزيادة على ما طرأ من ازدياد ملحوظ فى الثروة المعدنية ، بعد أن زادت حصيلة العالم من الفحم خلال مائة عام ما يزيد عن المائة مثل ، حدثت انقلابات واضحة فى الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية . فقد تطورت الاحداث فى سرعة فائقة ولم تكن أذهان الناس مهيأة على أفضل وجه لتقبلها ، وبدت هناك هوة واسعة بين التقدم الصناعى والمادى ، وبين أفكار الناس وقدرتهم على تفسير هذا التغير العظيم ، وتحليله . ولم يكتف المفكرون فى القرن التاسع عشر بالترحيب بكل تقدم مادى وصناعى دون تأمل لمستلزماته ، بل أسرفوا فى التفاؤل ورأوا أن هذا التقدم المادى هو الذى سيساعد على رفع مستوى الانسان الحضارى ، كما أنه سيؤدى الى انقاذ روحه ، وخلق أخلاق جديدة تتناسب مع أوضاع التقدم الجديد . ولكن المتشائمين لم يروا الاحوال بمثل هذا المنظار الوردى . فقد رأوا العامل الجديد الذى يفخر بحضارته ومنتجاته الصناعية التى يزعم أنه أبدعها وان كان لا يعرف أى شىء عن أسرارها ـ مثل أقرانه من أصحاب الحرف القدامى ـ يكد ويكدح ليلا ونهارا ولا يصادف فى النهاية سوى أجر ضئيل لا يكاد يكفى نفقاته ، ولهذا يبعثره على ملذات تافهة ، أو مضرة لروحه وجسده ، كما رأوا ازديادا فى عدد السكان ، فى المدن بوجه خاص ، قد دفع بعضهم الى المجاهرة برأى جديد لم يعرف فى القرون الغابرة وهو القول بأن الحرب ليست شرا كما زعم الناس فيما مضى ، بل لعل فيها الدواء لكل شرور البشر ومشكلاتهم .

وتمزقت الاسرة شر ممزق ، فبعد أن كان الناس فيما مضى يحيون وسط عائلاتهم بغض النظر عن نوع الحرفة التى يحترفونها ـ (وكما رأينا لم يكن للحروب الاولى أى أثر فى تمزق أوصال العلاقات الزوجية ، لان المحارب كان يصحب زوجته وأولاده اليها) ـ ظهرت المصانع بنظمها الجديدة التى قسمت العمل وفقا للقدرات العقلية والبدنية . وانقسمت الاسرة ، وأصبح الرجل فى مصنع وزوجته فى مصنع آخر وأولاده فى مصانع أخرى أو على قارعة الطريق . يشقون ليل نهار ، ولا يجتمعون الا ساعات قليلة للعراك والمشاجرة . وكان لهذه التطورات الصناعية أثر واضح على الاتجاهات الفلسفية . اذ تنبه الفلاسفة الى أن هذا الرخاء الذى لم يعرف من قبل وهذه الكشوف المستمرة فى جميع المجالات قد تحققت بفضل علم واحد هو علم الطبيعة ، ولا مانع من اضافة الرياضة كذلك ، باعتبارها علما تابعا للطبيعة · اما بقية العلوم فمن واجبها أن تختفى وتتحول الى صورة طبيعية ، وأن تتبع نفس المنهج الذى أتبعته الطبيعة وحققت فيه نجاحا عظيما . ولم تعترف الطبيعة الا بعلم واحد هو علم الاقتصاد الذى أرغمها على الاعتراف بوجوده بفضل المشكلات المعقدة التى ترتبت على تعقد أوجه الانتاج والاستهلاك والاستثمار الجديدة .

وأصبحت الاشياء الاخرى خارج هذين العلمين ميتافزيقا ، من واجب الناس تجنبها وعدم اضاعة وقتهم فيها . واذا سمح بدراسة مثل هذه النواحى ، أو الاطلاع على أى مراجع خاصة بها كان هذا من قبيل الترفيه أو التسلية ، وكان أول أثر لمثل هذا التحرر العلمى والخضوع الكامل للمنهج العلمى الطبيعى التجريبى هو اختفاء الوازع الاخلاقى الحق . اذ أن الاخلاق فى صورتها الجديدة النفعية أو البراجمائية لم تستطع أن تفسر للناس سوى أشياء عرضية تافهة فى سلوكهم ، كما أنها عجزت عن ايجاد رادع حق يقف أمام رغبات الفرد ونزواته ، وخاصة بعد أن مجدت هذه المذاهب النفعية أنانية الانسان واعتبرتها أعظم ضمان للتقدم .

وشيئا فشيئا اختفى العلم ذاته . فان أكثر الناس عندما يتكلمون عن العلم هذه الايام ، فانما يعنون شيئا آخر هو التكنية ، بحيث أصبح كثيرون لا يعرفون أصل الآلات التى يستخدمونها ، ولا يعرفون النظريات العلمية الكامنة وراء مثل هذه المبتدعات التكنية . وأصبح المثل الاعلى فى العلم هو الحصول على خبرات فى مجالات الهندسة والطب والجراحة . وتوارت الدراسات الانسانية ، وظهر بدلا منها دراسات وصفية زائفة تشبه الانسان بالآلات ، أو تشبهه فى أحسن الأحوال بالحيوانات فى أحط مراتبها .

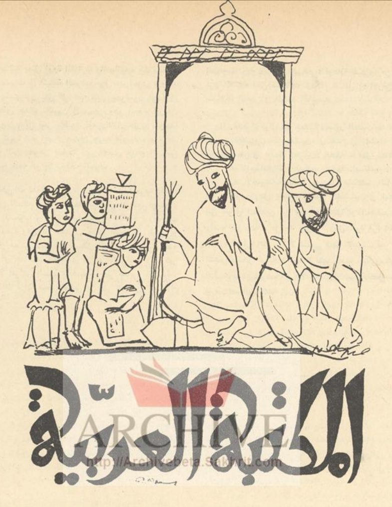
والى جانب هذا التحليل الاجتماعى ، لا بأس من ذكر بعض عوامل أخرى كانت وراء هذا التحول ، فلابد من التنويه بأثر الثورة الفرنسية ، وما أريق فيها من دماء ، جعلت الناس يؤمنون بأن كل هدف سام لن يتحقق الا بعد اراقة الدماء ، لان أفكار المفكرين وحدها لا قيمة لها ، فلابد من تضحية مئات أو آلاف من الناس ، حتى يشعر الآخرون بأهمية الفكرة وقيمتها ، لهذا ساروا وراء نابليون الذى عرف الناس كيف تكون الخسائر فى الارواح. وبعد أن كان الناس لا يذكرون سوى أمثلة قليلة للخراب والدمار الذى حل بالعالم ، وكان آخرها زلزال لشبونة الذى ظن فولتير

ـ فى سذاجة ! ـ أنه يمثل ذروة الكوارث والمصائب ، جاء نابليون بجيوشه التى تسببت فى اشاعة الخراب مرة بعد أخرى ، وبعد أن كان الناس يستهينون بكل المصائب التى يتعرضون لها ، اذ كانوا يأملون تحقق هدف نابليون الاسمى وهو وحدة أوربا ، نسوا لماذا يحاربون ، بل نسى نابليون نفسه لماذا يحارب ، ولهذا أصبح لا يدقق كثيرا عند اختيار ميدان حربه فلم يعد يهمه هل تساعده المعركة التى يخوض غمارها على تحقيق هدفه الاساسى أم لا ، فما أصبح يهمه هو ألا تتوقف الحرب .

مثل هذه التطورات قد قلبت الآية . فأصبحت الحرب غاية ، وأصبح الكلام عن السلام شيئا سخيفا بعيدا عن الواقع، أو مجرد أحاديث لتلهية الشعوب ، أو نوعا من الحرب الباردة ! وتدخلت الحرب فى كل ناحية وفى كل مجال . فقبل انشاء أى طريق أو أية مستشفى أو مصنع لابد أن يتساءل مصممو مثل هذه المنشآت ، الى أى حد ستستخدم فى أغراض الحرب ، واذا ظهر أنها لن تخدم الا أغراض السلم ، أصبحت غير جديرة بالتنفيذ. فلا عجب بعد ذلك ، اذا سخر الناس من أى كلام عن استخدام الطاقة الذرية لاغراض السلام ، أو اذا سخروا من أى كلام عن غزو الفضاء لحل مشكلات ازدحام الناس فى الارض ، أو لحل مشكلات النقص فى الموارد الطبيعية .

مثل هذه الاحوال قد جعلتنا نتصور العلم تابعا ذليلا للحرب. وأصبح الكثيرون منا يخشون أى تقدم فى العلم ، لانهم يعرفون أنه سيسخر فى خدمة الحرب لا محالة ، فهل نستطيع العودة الى حالة البساطة التى سبقت الثورة الصناعية ؟ أو هل تفلح مثل هذه الاختراعات المادية فى حل مشكلات الناس ومشكلات مجتمعاتهم ، وهل ينجح المحللون النفسيون فى اعادة الطمانينة الى نفوس العائدين من ميادين القتال أو العاملين بالمصانع من راسماليين وعمال على حد سواء ؟ وهل تعود مرة أخرى الى حالة الفطرة الاولى التى كنا لا نسمى فيها الضمير أو الروح أو النفس مسائل غيبية ، لانها لا تظهر تحت الميكروسكوب ، أو فى التلسكوب أو غيرهما من الآلات التى تقدمت بفضل تقدمنا التكنى فى صناعة العدسات ...





المثال مختار

تأليف بدر الدين أبو غازى
الدار القومية للطباعة والنشر

عرض وتعليق صبحى الشارونى

في سلسلة المكتبة العربية التى تصدرها الثقافة والارشاد القومى بفروعها الثلاثة .. صدر الكتاب الأول فى الفنون التشكيلية عن المثال مختار . وهو ثانى كتب بدر الدين أبو غازى عن هذا الفنان .. فقد أصدر فى عام ١٩٤٩ أول كتبه عن مختار بعنوان « مختار حياته وفنه » مضمنا اياه السيرة الذاتية للفنان ابتداء من زواج أبيه بأمه حتى وفاته وتخليد ذكراه .. وقد استفاد المؤلف من صلة القربى التى تربطه بمختار « خاله » .. وما اتاحته علاقاته العائلية .. وقد صاغ من مجموع معلوماته عملا شاعريا بأسلوب رومانتيكى عذب ، مع ٤٤ لوحة لأروع آثار هذا الفنان الراحل .

ولكن الكتاب الجديد يختلف فى منهجه عن الكتاب الأول .. اذ يضم مجموعة الوثائق التى تلقى الضوء على حياة وفن مختار .. فهو يحوى المادة الخام الضرورية لمن يتصدى لدراسة حياة وأعمال أول رائد لفن النحت الحديث فى مصر .

القسم الأول من الكتاب يبدأ بالتعريف بعصر مختار ثم يعطى صورة مجملة عن حياته وفنه وملامح شخصيته بالاضافة

الى الجوانب المجهولة من أعماله ويختتم القسم بعرض لقضية تمثالى سعد زغلول وختام حياة الفنان .

اما القسم الثانى فهو مجموعة من الوثائق والمقالات تتضمن تواريخ معاصرية والاحداث التى وقعت خلال حياته ثم تمثال نهضة مصر والوثائق الخاصة بتاسيس الحركة الفنية المصرية الحديثة من خلال كلمات ورسائل الفنان .

ثم يورد الكاتب نص ما كتبه النقاد عن فن مختار ويختتم الكتاب بالمرثيات والكلمات التى قيلت عند وفاته وفى احياء ذكراه .

أما المقدمة التى كتبها المؤلف فهى تشرح الظروف التى حفزته لكتابة هذا الكتاب ، والجهد الذى بذله فى جمع تذكارات مختار والتى تطلبت سفره الى باريس ومقابلة أصدقاء الفنان الراحل ومعارفه .. « وعدت من باريس ماخوذا بفكرة هذا الكتاب ، أردت أن أقدم نسيجا من خيوط مجهولة عن حياته وعصره ، وان أحيى من خلاله الجو الذى أحاط بأعوام حياته القصيرة التى عاشها للكفاح والحب والفن ، وان أضم بين صفحاته أكثر الوثائق اتصالا بنبض الحياة والعصر » .

وهكذا نجد أن الكتاب الجديد « المثال مختار » أبرز ما فيه هو الجمع والتبويب وتقديم المعلومات .. فى حين تميز الكتاب القديم « مختار حياته وفنه » بالتاليف واستخلاص النتائج والنقد .. وعند قراءة الكتابين نتبين أن كل ما حواه الكتاب الجديد من وثائق ومعلومات كانت تحت يد الكاتب عندما وضع كتابه الأول منذ أكثر من خمسة عشر عاما . ولكن المؤلف اتبع منهجا جديدا .. فحاول ان يتنحى بعض الشىء ليتيح للعصر ان يتحدث وللفنان الراحل ان يقدم نفسه ولمعاصريه ان يتكلموا عنه .

ورغم ذلك فان هناك فكرة أخرى أعمق من التقديم المحايد .. بل على العكس ان هناك موقفا ايجابيا محددا سيطر على الكاتب وبذل كل جهده لتحقيقه .. هو أن مختار كان خير تعبير عن العصر ، حتى يمكننا أن نطلق على هذه الفترة من تاريخ مصر « عصر مختار » .. ويتضح ذلك فى عنوان أول فصول الكتاب « عصر مختار » .. كما ذكر صراحة فى مقال نشره المؤلف عام ١٩٦٢ عدد يوليو من مجلة « المجلة » تحت عنوان « نهضة مصر وعصر مختار » استهله بقوله : « ولقد كان لبداية مختار روعة القوة والثبات ، فهو قد دخل بفنه الى المجتمع من الباب الكبير .. ولم يبدأ بفن الخاصة ، وانما بدأ بعمل ضخم جهير ربط بينه وبين القومية ، ومن هنا سيطر اسمه وتمثاله على فترة يمكن بحق أن تعتبر عصر مختار » .

وهكذا يتضح أن المؤلف قد تبلورت فى ذهنه فكرة أن العصر كان عصر مختار وقدم الى القارىء كل مستنداته ووثائقه ليثبت ما تبينه هو من قبل .

●

فى عام ١٨٩١ ولد مختار .. فى نفس الفترة التى ولد فيها العقاد وطه حسين والمازنى وسيد درويش ويوسف كامل ومحمد حسن وراغب عياد .. المع الاسماء فى الجيل الأول من الأدباء والفنانين .

ولد ببلدة طنبارة بالقرب من المحلة الكبرى وامضى طفولته فى قرية نشا من قرى المنصورة يصنع تماثيله من طين الترعة .. ثم انتقل الى القاهرة عام ١٩٠٢ قبل ان يدخل مرحلة المراهقة .

وعندما انشئت مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ التحق بها وبدأت تظهر مواهبه الفنية . وفى نفس الوقت شارك فى ميادين الجهاد الشعبى ، فهو يمضى مع الجموع الثائرة عام ١٩١٠ يطالب بالدستور .. وفى احدى المظاهرات يدهم حكمدار القاهرة الانجليزى جموع المتظاهرين ، فينقض مختار على حصانه ويجذبه من ذيله فيهوى به الى الأرض . ويقبض على مختار ويودع السجن مع جموع من الشباب ، غير ان الشهود ينفون مسئوليته وينسبون الحادث الى جموح الحصان .. فيفرج عنه ليعود الى مدرسته بعد ان يقضى خمسة عشر يوما وراء القضبان .

ولكن مختار ما لبث ان قاد حركة أخرى احتجاجا على ما وضعه المشرفون على الادارة فى مدرسته من قيود اعتبرها طلبة الفن امتهانا لهم . وكانت نتيجة هذه الحركة ان فصل مختار ضمن ١٥ طالبا يمثلون خلاصة النبوغ فى المدرسة من بينهم محمد حسن ويوسف كامل . وقد عادوا الى معهدهم بعد فترة غير قصيرة .

هاتان الحادثتان رغم دلالتهما العميقة لم يوردهما المؤلف فى كتابه الجديد لعدم وجود وثائق مؤكدة بين يديه .. ولم يعتمد على رواية الشهود (فى حين لها نفس قيمة الوثائق) .. لا فى هاتين الحادثتين ولا فى غيرهما من الاحداث .

●

وفى عام ١٩١١ كتب المسيو « لابلانى » أستاذه فى المدرسة تقريرا عن نبوغه الذى ظهر بوضوح فى المعرض الذى أقيم لأعمال الطلبة .. ووافق الأمير يوسف كمال الذى كان له الفضل فى انشاء مدرسة الفنون الجميلة .. وافق على ان يبعثه الى باريس لاتمام دراسته على نفقته .

سافر مختار الى باريس وهو مؤمن بان هذه هى فرصته لتحقيق احلامه وتحقيق ذاته .. ومن شعره فى تلك الفترة :

أعلل نفسى بالمعالى تخيلا
فياليت آمال الخيال تكون
سارفع يوما للفنون لواءها
ويبقى لذكراها بمصر رنين

وهكذا نجد أن مختار كان قد اختط لنفسه برنامجا محددا .. ووضع نصب عينيه هدفا واضحا .. وان تبلور شخصيته ووضوح الهدف والتزام البرنامج الدراسى هى من الأسباب الرئيسية فى وصوله الى المكانة التى احتلها بين معاصريه والتى حققتها اعماله بالنسبة لتاريخ الفن الحديث .

وفى باريس تتلمذ فى مدرسة الفنون الجميلة على يد المثال الفرنسى كوتان صاحب تماثيل كوبرى اسكندر بباريس . وهناك أدرك مختار مقدار ما يكنه الفرنسيون للنحت المصرى القديم من احترام وتقدير .. كما ان الكشوف الأثرية وما اثارته من

دوى عالمى كان لها صداها العميق فى كل مكان .. واصبحت فكرة احياء المجد القديم من شعارات الحركة الوطنية .. فعاد مختار لفترة قصيرة قبل الحرب العالمية الثانية .. وكان كل همه فى هذه الزيارة هو مشاهدة متحف الآثار والحياة بين تماثيل الفراعنة والكشوف الأثرية .. فى هذه الفترة رفض العرض الخاص بتولى نظارة مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة .. وكان عمره ٢٢ عاما . وعاد الى باريس رغم اضطراب المواصلات بسبب الحرب .. وكان هذا الموقف نابعا من ايمانه بضرورة الاستمرار فى اتباع البرنامج الذى اختاره واصرارا على بلوغ الهدف الذى رنا اليه .

وهناك قضى أياما خانقة بسبب توقف مرتبه عند انقطاع المواصلات .. وعمل فى مصانع الذخيرة .. ولكنه لم ينقطع أبدا عن ممارسة النحت .. ثم عين مديرا فنيا لمتحف الشمع فى باريس والمسمى بمتحف « جريفين » .

وفى عام ١٩٢٠ أقام نموذجا من الرخام لتمثال « نهضة مصر » ليعرض بصالون الفنانين بباريس .. وشاهده أعضاء الوفد المصرى الذين سافروا للدعوة للقضية المصرية هناك .. وبعد عودتهم الى القاهرة وقبل افتتاح المعرض بأيام نشر مجد الدين حفنى ناصف مقالات متتابعة بجريدة « الأخبار » عن « محمود مختار » والنهضة الفنية فى مصر . فانتهز الدكتور حافظ عفيفى عضو الوفد المصرى هذه المناسبة ووجه على صفحات « الاخبار » نداء يدعو فيه الامة الى الاكتتاب لاقامة تمثال نهضتها ، وتتوافد بعد هذا على البلاد أنباء قبول التمثال فى المعرض وانباء تقدير رجال الفن له . ويهتز المصريون لهذه المقالات التى كانت تنقلها صحفهم عن « الفيجارو » و « الالستراسيون » و « الطان » و « المجلة الحديثة للفنون » .

وارتكزت الدعاية لمختار ولاقامة تمثال نهضة مصر فى نقطتين عبر عنهما امين الرافعى اصدق تعبير .. الاولى : اقناع العالم بان مصر لا تزال تعنى بالفنون الجميلة فانها ساعية فى استعادة مجدها القديم .

والثانية : الاعلان عن القضية المصرية بطريقة تلفت الانظار أفضل من غيرها .

فقد استحال الفن على يديه الى ضرورة قومية بعد ان كان فى مصر القديمة ضرورة دينية .

وهكذا أحس الفنان انه انتصر بعد كفاح طويل وان اللواء قد أسلم اليه وفى استطاعته أن يعود الى وطنه ، ويكفيه أن تلقى عودته كل هذا التقدير والحماس وأن يقدمه الى وطنه ثلاثة من رجال الوفد البارزين الذين يدافعون عن حقه وحريته .

ولكل هذا دلالته العميقة ، فالفن لا ينحصر فى دائرة ضيقة من المفكرين ورجال الأدب انما ينظر اليه كدعامة قومية ، وهذه رسالته تصل الى الجموع وتحتل مكانها فى ساحة الشعب . ويصر على ان يصنع تمثاله من الجرانيت .. نفس الحجر الذى أقام منه المصريون القدماء معابدهم وتماثيلهم ، لتاكيد فكرة الأحياء .

ولكنه لم يتم تمثاله ولم يزح عنه الستار الا بعد ثمانى سنوات وذلك بسبب مقاومة بعض الجهات الرسمية لفكرة التمثال .. ولكن كيف لقيت الأعمال القومية المجيدة مثل هذه المقاومة ؟ .

فى مطلع القرن العشرين بمصر كان أحد أشكال الصراع فى المجتمع ذلك الذى يدور بين حلف الاقطاع والسراى والاستعمار الانجليزى فى جانب ، وأصحاب الأفكار المتحررة والرأسمالية الناشئة فى الجانب الآخر وكان لهذا الصراع بصماته على الثقافة .. فكان الاقطاعيون الذين ربطوا مصيرهم بالاستعمار الانجليزى يرسلون أبناءهم للدراسة فى انجلترا .. أما القطب الآخر من المطالبين بالدستور والاستقلال السياسى والاقتصادى فكانوا يتوجهون الى فرنسا ويرسلون أبناءهم ليتعلموا فى باريس .

كانت باريس التى تحمل بقايا من أفكار الثورة الفرنسية بالاضافة الى موقفها المنافس للندن عالميا .. تفتح أحضانها لكل مناهض للنظام الحاكم فى مصر وقتئذ .

وكان الأمير يوسف كمال الذى يطمع فى السلطة .. يتجه الى الليبراليين عسى أن يفوز بالسلطة عند انتصار هذا الاتجاه .. ولهذا فهو يرسل مختارا المتحمس للدستور والاستقلال ليدرس الفن فى باريس على نفقته .

ان فهمنا لهذا التناقض وموقع مختار منه . يفسر لنا بعض أسباب الانقسام الذى حدث حول فنه والدوافع التى أدت الى مقاومة أعماله فى بعض الفترات .

كان المطالبون بالحرية الاقتصادية والدستور والاستقلال يضمون الى صفوفهم هؤلاء الذين لم يقنعوا بملكية الأرض وحدها بل اتجهوا الى الصناعة وعلى رأسهم طلعت حرب منشىء بنك مصر .. بالاضافة الى أفراد الأسرة المالكة الذين يطمعون فى العرش .. هذا التجمع يفسر ظاهرة وحدة الأمة بجميع طبقاتها فى ثورة ١٩١٩ وهى الفترة التى دعى فيها مختار للعودة من باريس واقامة تمثال نهضة مصر .. الذى جمع له من الاكتتاب الشعبى أكثر من ٦٥٠٠ جنيه .

فى عام ١٩٠٨ أقام الأمير يوسف كمال مدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز وفى نفس التاريخ رأس الامير احمد فؤاد (الملك فؤاد بعد ذلك) الجامعة المصرية القديمة بميدان الأزهار .

وفى عام ١٩٢٤ افتتح أول برلمان مصرى وتم اعتماد ميزانية خاصة لاقامة تمثال « نهضة مصر »

وفى عام ١٩٢٧ شكلت وزارة الائتلاف وأدرجت الاعتمادات اللازمة لاستكمال اقامة التمثال بعد ان تعطل العمل فيه أكثر من عامين .

وفى عام ١٩٢٨ أنشئت مدرسة الفنون الجميلة العليا وانشئت الجامعة المصرية الرسمية وأزيح الستار عن تمثال النهضة .

وان تتبع الأحداث على هذا الضوء يفسر ظاهرة الانسلاخ عن الوحدة القومية فيما بعد ١٩٢٤ .. وهى الفترة التى ظهر

فيها الانقسام حول فن مختار وبداية المصاعب التى واجهته فى مصر ثم انفراج الأزمة وعودتها تبعـا لظروف المد والجزر فى الحياة السياسية المصرية .

فى أعوام ١٩٢٦ ، ١٩٢٩ اشترك مختار فى صالون باريس . ثم أقام معرضا خاصا لأعمـاله فى قاعة برنهيم الصغير عام ١٩٣٠ .. وكان هذا المعرض حدثا فنيا هاما دعا الناقد الفنى الكبير ريمون ايكولييو الى أن يقول :

« ان مشـاهدة التمـاثيل الأربعين الرخامية والبرونزية والحجرية .. المعروضة في قاعة برنهيم الصغير .. لتدل على ان العالم قد أضاف اليوم الى فنانيه مثالا عظيما » .

وفى عام ١٩٣٠ انهمك فى اعداد تمثـالى سعد زغلول ، ومجموعة الرموز القومية على القاعدتين ، التى تسجل روح الشعب وحياته ومثله .

وبعد ذلك تعطل دستور ١٩٢٣ والغيت الحيـاة النيابية وتعطل العمل فى التمثالين تبعا للظروف السـياسية وتوفى مختار – قبل تثبيت التمثالين – فى ٢٧ مارس ١٩٣٤ .

●

بعد الانتهاء من قراءة هذا الكتاب يقفز سؤال .. أين موقع مختار من فن النحت ؟ .

ومن مجموع الوثائق التى يتضـمنها الكتاب وبالنظر الى تاريخ فن النحت فى العالم وفى مصر تخرج الاجابة .

فينـوس وأبلون والامازون .. هـذه التمـاثيل الاغريقية الخالدة تعتبر المثل الأعلى الكلاسيكى القـديم لفن النحت الأوربى .

وتماثيل خفرع ورمسيس ونفرتيتى تعتبر الكلاسيك القـديم للنحت المصرى .

وعندما غزا الاسكندر مصر تدهور فن النحت بسبب الصراع بين القيم الجمالية الاغريقية والقيم الجمالية الفرعونية .

ولكن مختار استطاع أن يوجد الصـيغة الملائمة فى عصرنا الحديث لتزاوج هـذين التراثين العالميين ويقـول مختار فى ذلك « اننى أؤمن ان اعظم شعبين فى العالم فى فن النحت هما مصر أولا وبعـدها فرنسـا . لقـد أوجد الأغريق نحتا فيه رشاقة عن النحت المصرى ولكنى لا احس فيه صفاء نحت مصر القديمة وما يحمله من طاقات القوة والحياة » .

ان هذه العبـارة تلخص موقف مختـار من القمتين الكلاسيكيتين العالميتين وتوضح الى أى مدى اسـتفاد من كل منهما .

لقد درس مختار على يد فنانين أجانب سواء فى مصر أو فى باريس فكانت دراسـته أميل الى الاستمرار فى الخط الاكاديمى الأوروبى ولكن موقفه الوطنى واجلاله للفن الفرعونى اديا به إلى استخلاص الصيغة الملائمة لعصر الاحياء فى مصر وهكذا تعتبر أعماله كلاسيكنا الحـديث فى النحت ذلك لأنه استطاع أن يظهر بشخصية فنية مستقلة عبرت عن عصره وقوميته أصدق تعبير وكانت ملائمة كل الملاءمة لأذواق الجمهور ومعبرة ومطابقة لايديولوجية العصر ، فأعماله الفنية تتميز بالبساطة فى خطوط راسية معبرة عن العظمة مع الشعور بالخلود . وهو ما استوحاه فناننا من تشبعه بروعة الفن المصرى القديم .

وقد استطاع فى مرحلة قصيرة ان يحدد مصـير النحت ومستقبله فى بلادنا بل انه أثر فى الأساليب الفنية كلها فمضت على غراره وتاثرت بنهجه لزمن طويل وتتضح أفكاره الفنية فى مقاله الذى نشره بافتتاحية جريدة الأخبار بتاريخ ١٠ أغسطس ١٩٢٠ اذ يقول ..

« يقوم الفن على أساس واحد وهو محاولة تقليد الطبيعـة .. فمنها يستمد رجل الفن كل أجزاء عمله .. ومن المحتم على كل رجل فنى ان يدرس الطبيعة بهيام وصبر . ولا فائدة من فن أصله الطبيعة وغايتـه الطبيعة ، قال بيـكون « انما الفن الرجل أضيف الى الطبيعة » » .

« وعلى ذلك فهناك عاملان أصليان فى كل الأعمال الفنية ، تصوير الحقيقة وتصوير الخيال ، ولقد حاولوا خصوصا فى أيامنا هذه ايجاد تعارض بين هذين العاملين الا ان المنازعات التى قامت بهذا الصدد وان احدثت الكثير من الجلبة الا أنها لم تصل الى نتيجة فاصلة » .

لقد كانت زيارته للمتاحف قد يسرت له الالمام باتجـاهات المدارس الفنية الأخرى غير المدرسة الفرنسية .. ووجد نفسه ازاء ينابيع فنية عديدة اطال فيها النظر ولكنه لم يلتزم واحدا منها وظل أمينا على التقاليد المدرسية متابعا فن أساتذته ينحت على غرارهم تماثيله التى أقامها فى تلك المرحلة .

كانت باريس تموج بتيارات الفن الحديث التى أشاعت فى كل القيم الفنية نوعا من القلق وكانت الكثير من المقومات القديمة آخذة فى الانهيار ولكن مختـار ظل الى جانب الفن الرسمى أمينا على تقاليـد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، صحيح انه اطلع على كل هذه التيارات ولكنه لم يتاثر بهـا تأثرا ميكانيكيا .

ويقول عن هذه المذاهب « ان تصوير الخيال قد يكون غالبا المقصود منه ستر قلة المهارة وقلة الكفاءة تحت اسم شهى جذاب اذ ان غايته فى السهولة تطبيق قواعد موضوعة بدلا من تصوير أشكال شيقة » .

وقد احتضنه صالون الفنيين الفرنسيين فى هذه الفترة التى اشتد فيها الصراع بين المدارس القديمـة والحديثة فى فرنسا ، وكان مختار عضـدا للمدارس القديمة بفنه القومى الملائم لظروف مصر . وقد استخدمت تعليقات المدافعين عن الاتجاهات الاكاديمية والكلاسيكية وتمجيـدهم لفن مختار فى الدعاية له فى مصر ولاقامة تمثاله نهضة مصر .

كانت له من الموهبة والجلد والقدرة على صياغة موضوعاته صياغة متقنة ما يفتح له الطريق بين هؤلاء الاكاديميين ، هـذا الى جانب ادراكه لمتطلبات عصره وقوميته فى بلده ، فلو كان اتجه للفنون الحديثة لما لقى مشجعا واحدا فى مصر ولتخلى أيضـا عن دوره فى احياء التراث الفرعونى والتعبير عن

النهضة القومية وهما مهمتان جليلتـــان اضطلع بهما وحده واداهما خير اداء

ولـكن هذا لم يمنعه من التطلع والتشـــبه بحياة الفنـــانين المحدثين فى باريس وان تكون أساليبهم فى الحياة وطريقتهم البوهيمية مثلا أعلى له فى السلوك الشخصى فالحفلة التى أقامها بيكاسو لصديقه روسو عند تبرئته من قضية الاختلاس كانت نموذجا يهفو اليه مثالنا المصرى فيقيم اشباهه فى باريس وفى منحته بالقاهرة .

حتى انه كان يرفض الوظيفة الرســـمية اذا عرضت عليه ويسلك فى ذلك مسلكا بوهيميا متحررا فيرد على الخطـابات الرسمية باستهتار .. ومثال ذلك . عندما طلبت منه وزارة الاشغال شهادتى حسن سير وسلوك عند التعـــاقد على اتمام تمثال نهضة مصر كتب يقول :

« لقد طلب منى بالكتابين المؤرخين ، ٥ ، ١٢ يناير ان أقدم شهادتى حسن سير وسلوك .

ولما كنت سيىء السلوك والخلق كما انىقضيت فى السجن خمسة عشر يوما فضلا عن انى من ذوى اللحى وهو ما ينظر اليه بعين الريبة ، وايضا فاننى اعزب واتردد على بعض المنازل الخاصة .

ومن هذا ترى يا سيدى المدير اننى فى استحالة مطلقة من ان اقدم الشهادات وانه قضى على الا أكون أبـــدا موظفـــا حكوميا » .

ولكن مختار يقف فريدا فى هذه المرحلة . ولا يظهر بجواره اى مثال آخر ، لعل هذا يوضح مدى نجاح مختار فنيا حتى طغى على كل معاصريه من المثالين فلم يبق منهم احد بجواره واننا نعلم ان انطون حجار هو مثال معاصر لمختار ، وكان من الممكن ان يكون اسمه قرينا باسم مختار ولكن رغم امتداد الحياة بحجار أكثر مما امتـــدت بمختار ، فان توقف الأول عن النحت قد ادى الى اندثار اسمه واعماله واختفائها من تاريخنا الفنى الحديث ولعل هذا يوضح فى ظل هذه المقارنة مدى اصرار مختار واستمراره فى الفن ووضعه فى المرتبـــة الأولى وتفضيله على كل ما عداه .

ولقد فطنت السيدة هدى شعراوى الى منزلة هذا الفنان فظلت امينة على ذكراه وراحت تجاهد فى جمع اشتات فنه الموزعة بين مصر وفرنسا وتعبر البحار بحثـــا عنها ثم أقامت مسابقة باسمه بين المثالين .

●

وليس بكثير ان يصدر عن مختار كتاب ثالث ورابع فقد ترك بصمات عميقة على النحت المصرى الحديث امتدت لأكثر من ثلاثين عاما بعد وفاته وها هى ذى كل الوثائق المتعلقـــة به بما فيها صور جميع أعماله وذكرياته مجمعة فى كتاب واحد يستحث الدارسين على استخدام هذه المادة الخام فى تقديم جهود أخرى عن فن مختار وحياته .





المكتبة العربية

وما بعد التجريد

تأليف ميشيل سوفر

عرض وتعليق زينب عبد العزيز

مازالت المواقف متناقضة بالنسبة لقبول او فهم مذهب الفن التجـريدى ـ رغم مضى اكثر من خمسـين عاما على نشاته ، وما زالت المناقشـات تدور حامية لتبريره او لادانتـه كما اننا مازلنا بحاجة الى مزيد من الفهـم والدراسة لهذا المذهب الذى بلبل عقول الكثيرين .

وقد ظهر اخيرا كتاب الناقد الفرنسى ميشيل سفور ، وهو من معاصرى هـذا المذهب ، بحكم سنه ، كما يعتبر عمله هـذا استمرارا لمجموعة مؤلفاته عن نقد وتاريخ هذا المذهب ، ومنها « الفن التجريدى ، نشاته وكبار اساتذته » ، الذى ظهر عام ١٩٤٩ ، اعيـد طبعه عام ١٩٥٠ ، « قاموس الفن التجريدى » الذى ظهر عام ١٩٥٧ .

اما هذا الكتاب الذى نحن بصدده ، فهو عن « الفن التجريدى نشاته وانتشاره » وقـد تعرض المؤلف خلاله لتاريخ سريع للمذهب ، مقسما اياه الى ثلاث مراحل زمنية ، هى : قبـل ١٩١٥ ، ومن ١١٩٥ ، الى ١٩٤٠ ثم ما بعد ١٩٤٠ خرج بعدها بخلاصة محددة عن موقف المذهب التجريدى حاليا والمازق الذى اصبح فيه .

ولم يتعرض المؤلف الناقد ميشيل سفور للفنانين التجريديين فى مصر ، لانه يبـدو انه يراهم ـ كبقية النقاد الفرنسيين ـ اما تابعين او مقلدين .. وقد نوه وادان فى اكثر من فقرة كل هؤلاء المقلـدين فى اوروبا ، ولم يستشهد فى عمله الا بمن اعتقد انهم صادقون فى تجربتهم .

ويرجع سـفور نشـاة المذهب التجريدى الى كيان هذا العصر نفسه .. ذلك العصر المتواصـل الاختراعات ، والانتفاضات الاجتماعية ، والقلاقل ، والتفجرات المتلاحقة ، والذى كان لابد له أن يسفر عن فن على شاكلته : فن ثورى ، غير متوقع ، مقلق ، يجمع بين الاثارة والعدوانية ، والسكينة والفراغ . وذلك هو ـ بالفعل ـ الانطباع الاول الذى يعكسه علينا الفن التجريدى، الذى لا يزال بلا معنى فى نظر عامة الناس .

كما يرجع الجذور الاولى الى رسامى المذهب الحوشى ، الذين حاولوا التعبير عنه بكلمات جريئة ، لم يدركوا مداها فى ذلك الحيـن ، والى التكعيبيين الذين ارسـوا حجر الاساس .. لكن

المجال الذى فتحوا آفاقه كان اكبر واوسع مما يتصورون . ويرى سفور انه من الغريب ان يكون قيام المذهب التجريدى على اكتاف بعض الفنانين المتقدمين فى السن ، وليس على اكتاف الشباب . ففى عام ١٩١٢ كان موندريان فى الاربعين من عمره ، وكان كوبكا فى الواحد والاربعين ، اما كاندنسكى فكان فى السادسة والاربعين .

ورغم الانتشار الغريب الذى لقيه هذا المذهب عالميا ، ورغم تعدد الاساليب والطرق التى استعملت فيه ـ والتى اصبحت احدى علاماته المميزة ابتداء من سنة ١٩١٢ ـ الا انه لم يات بالجديد بعد نقطة بدايته . فاذا ما القينا نظرة شاملة على مدى هذه الحركة ، منذ نشاتها حتى اليوم ، لوجدنا باندهاش شديد ان كل المدارس التى اشتقت منها وكل العناصر الحالية كانت موجودة فى مجمل اعمال كوبكا وكاندنسكى وديلونى .

فالاسلوب الهندسى المتوازى بدأ فى اعمال كوبكا ، والتدفق الشاعرى الفنائى نراه فى اعمال كاندنسكى ، بل ان كثيرا من لوحاته عولجت بطريقة البقع و « الطرطشة » ـ التى لم تنتشر سوى عام ١٩٦٠ . كما تحمل اعمال ديلونى محاولات ذاتية لتفتيت ذبذبات الضوء واعادة بنائها وفقا لتناسق ذاتى ـ وتلك هى المدرسة التى ازدهرت فى روسيا فى العشرينات الاولى من هذا القرن .

ومن هنا يرى المؤلف ان نقطة الوصول والنهاية فى المذهب التجريدى كانت عند نقطة الانطلاقة الاولى . وان النواة التى ظهرت عام ١٩١٢ وامتدت واتسعت لتشمل معظم فنانى العالم ومقلديهم وتابعيهم لمدة خمسين عاما لم تات بجديد . بل ان كثرة الاستمرار بلا فهم والمبالغة فى الاساليب والمعدات المستعملة وصلت بهذا المذهب الى حد الابتذال والسخف .

ويحاول المؤلف تفسير تعدد الاساليب والمذاهب التى ظهرت بارجاعها الى الانسان المعاصر نفسه . فهو يراه انسانا متعدد النواحى ، كثير التناقض ، لا يضيره شىء قدر الجمود والتبلد فى الموقف الواحد .. لذلك يقول ميشيل سفور ان هذا التعدد يمثل قبل كل شىء خصوبة عصرنا ـ او محاولة للتعبير عنها .

ولقد قال ماتيس ذات يوم : « لسنا المتحكمين فى انتاجنا ، انه مفروض علينا » . ومعنى ذلك اننا نولد لنعبر عن مفاهيم العصر الذى نعيش فيه والذى يؤثر علينا .

لكن ، رغم المحاولات الكثيرة لشرح هذا المذهب ولشرح كل ما يعكسه عصرنا هذا فى الفن ، فان المؤلف يفصل بصرامة بين الخلاقين المبدعين وبين المقلدين . فالخلاق المبدع هو ذلك الفنان الذى يصل الى هذه التجربة عن طريق التطور الطبيعى لفنه ـ اذا ما شعر بالحاجة الى البحث عن اسلوب جديد ، يكشف به عن ذاته ويعبر عنها . اما المقلد او التابع ، فهو كل فنان يتخذ من الاسلوب الذى وصل اليه احد المبدعين ستارا يخفى وراءه عجزه عن الخلق والابداع .

ويعود المؤلف ميشيل سفور الى عام ١٩٠٩ ليشرح وجهة نظر التكعيبيين ومحاولتهم لهدم « الموضوع » او « الشىء » الذى يرسمونه واعادة بنائه بحرية مرتجلة ، دون التقيد بحقيقة شكله الذاتى . وكيف انهم اكتشفوا عبر هذه المحاولة امكانية الاستغناء عن تصوير « الموضوع » او « الشىء » للتعبير عن مضمونه . فاصبحوا بذلك المؤسسين الحقيقيين للفن التجريدى . علما بان نظرتهم فنيا لم تكن انكار « الشىء » وانما رفضهم الخضوع لشكله المجدد . وذلك بخلاف التاثيريين ، حيث كان المنظر الطبيعى فى حد ذاته هو الاهم ـ سواء من حيث اللون او من حيث طريقة المعالجة .

وهنا يمكننا القول اذن ان معنى التجريد كان اساسا التخلص من القيود الشكلية ومن التفاصيل التى لا معنى لها ومحاولة اظهار الكيان الذاتى للموضوع او مضمونه الدفين . لكن ماحدث خلال الخمسين عاما الماضية هو الانحراف عن هذا المعنى والجرى بحثا عن طريقة معالجة جديدة ـ اتخذت شكل السبق والهوس بين الفنانين ..

وكما ان الفترة مابين عامى ١٩٠٦ و ١٩١٤ كانت غنية بالاكتشافات فى كل الميادين الفكرية والفنية والادبية ، فان المؤلف يعتبر عام ١٩١٢ بالذات بمثابة نقطة تحول فى فن هذا القرن .. فقد ادخل كل من ديلونى وليجيه اللون الحيوى فى الرماديات التكعيبية ، سواء فى الايقاع الدائرى او فى تناقض الاشكال . مماادى الى اتساع افق اللون فى حد ذاته ، لاول مرة فى التاريخ . فتغنى اللون من اجل التغنى ، وتذبذب من اجل الذبذبة ، دون التقيد باى مضمون طبيعى . وواضح من هذا الاتجاه انه محاولة صارخة للعودة بالفن الى مذهب الفن للفن ، والفصل بينه وبين الناس عامة !

اما ليجيه ، فقد ادخل على المذهب التكعيبى روحا من الخفة والمرح فى الارتجال لم تكن معروفة فى اعماله حتى هذه الفترة . وقد حاول شرح مذهبه عام ١٩١٣ قائلا : « انه ليس تجريدا عرضيا فحسب ، وانما تعبيرا متكاملا ، خاضعا ومتاثرا بحاجيات وتطلعات جيل جديد » .

لكن ، ما هى حاجيات وماهى تطلعات ذلك الجيل ؟ هل هى النظر داخل النفس كما يقول التجريديون ؟

فى عام ١٩٤٥ ، حاول ليجيه تعريف الفن التجريدى الذى انحرف فى التطبيق قائلا : « يعتبر الفن التجريدى اهم تطور فى الاتجاهات التشكيلية المختلفة التى نمت خلال هذه العشرينات . فهو ليس فضولا تجريبيا ، وانما هو فن له قيمته فى حد ذاته ، نابع من حاجة ملحة وذاتية ، مدفوع برغبة الاتقان والتحرر الكامل ـ ذلك التحرر الذى يخلق القديسين والابطال والمجانين !

« ان الفن التجريدى مجال متطرف ، لا يستطيع الصمود فيه سوى فنان خلاق حقيقى . وتكمن خطورة هذا المذهب او صعوبته فى مدى رقيه وتطوره . فباختفاء الاشكال والمتناقضات والاشياء، لا يتبقى هناك سوى بعض العلاقات والقيم الصافية جدا بين الالوان والخطوط والاعماق .

« ذلك هو الكيان المضىء للفن التجريدى ، الذى كان لابد من الوصول اليه ، والذى سوف يبقى مضمونه رغم صخب وسرعة وتناقض الحياة المعاصرة التى تحاول هدمه » .

لذلك اصبح كل الاهتمام منصبا فى « تحريك » كل شىء ، وفى الوصول الى اعماق كل شىء . وقد امتدت هذه الرغبة ـ عند هؤلاء الفنانين ـ حتى الى تحريك نفوس المتفرجين . اذ لم

يعد المطلوب من المتفرج ان يقف امام اللوحة كشاهد فحسب ، وانما ان يقف داخلها ، وان يشترك فى خلقها واستكمالها فى اثناء مشاهدتها بخياله ومشاعره ٠

ثم يتتبع المؤلف ميشيل سفور مختلف المذاهب التى نبتت داخل اطار الفن التجريدى وكيف ان كلا منها ما لبث ان وصل الى نهايته ، حتى وان كان قد فتح افقا جديدا ٠ مما كان يدفع الفنانين والنقاد الى محاولة الوصول الى مزيد من الشرح والفهم العميق ٠ فاصبح لكل جماعة بيانها الخاص بمذهبها ، واصبحت لبعض الفنانين كتب قيمة فى هذا الصدد ٠

ومن اهم المراجع التى خدمت انتشار تلك الافكار ، كتاب كاندنسكى الذى الفه باللغة الروسية عام ١٩١٢ ، والذى لم تظهر له ترجمات انجليزية او فرنسية الا فى عامى ١٩٤٦ و ١٩٤٩ ٠ اذ يعتبره سفور من اكبر الدعامات المكتوبة تغلغلا فى اعماق المذهب بصدق ووعى ٠

ويحاول كاندنسكى فى كتابه هذا شرح تلك الهاوية التى تفصل بين العمل الفنى والمتفرج من جهة ، ومعنى او مضمون العمل من جهة اخرى ٠ فيقول :

« عندما يبدو التكوين خاليا من المعنى ـ او حسب التعبير السائد : عندما لا يقول شيئا ـ فلا يجب ان نتوقف عند هذا الحد ٠ يجب ان نحاول نحن التمعن والفهم ، فلا يوجد اى تكوين ، بل لا يوجد اى شىء فى الدنيا لا يقول شيئا ٠ لكن الذى يحدث هو انه احيانا او غالبا مالا يصلنا ذلك القول ٠٠ فكل عمل اصيل وصادق له كيان ووجود ، ويعبر عن شىء ما ٠٠

« ان الفن لا يخضع لاية قيود : انه دائم الحرية ، لذلك فهو يهرب من اى الزام مثلما يهرب النهار من الليل ٠٠ وكل الاساليب وكل الطرق يمكن اعتبارها مقدسة مادامت نابعة عن احساس داخلى صادق ٠٠ اذ يجب على عين الفنان ان تلتفت الى الحياة الداخلية ، الذاتية ، وان تنصت اذناه الى صوت ذلك الاحساس ٠ عندئذ ، وعندئذ فحسب ، ستبدو للفنان الاساليب التى تفيد عمله ٠ ويمكننا تلخيص هذه الحاجة الداخلية فى ثلاث نقط :

١ ـ كل فنان ، بصفته خالقا ، يعبر عن ذاتيته الشخصية

٢ ـ كل فنان ، بصفته ابن عصره ، يعبر عن روح هذا العصر ٠

٣ ـ كل فنان ، بصفته كرس حياته للفن ، يمثل هذا الفن كما هو دون الخضوع لاية قوانين مكانية او زمنية ٠ ولابد للفنان من ان يتعمق فى النقطتين الاوليين ليتفهم النقطة الثالثة ٠

من هنا ايضا نرى ان التجريد يجب الا يكون بدعة تسود او سلعة تقلد ٠ ولابد ان تكون التجربة التجريدية صادقة متاصلة ، نابعة من اعماق مبدعها ومن تجاربه ومشاعره البحتة ٠

ولا ينكر المؤلف ما لكل هذه المدارس التى انشئت من قيم ، رغم احتضارها ٠ فهو بتعرضه لنشاة كل منها يحدد ما اتت به من جديد فى اى بلد كانت ٠ مثل المدرسة الروسية التجريدية ـ فى بداية هذا القرن ـ وكيف كانت هى مبدعة مذهب « الاشعاع » خاصة فى اعمال لاريونوف ٠ وتعتبر هذه المدرسة بمثابة الكفة الموازنة المكتلة التكعيبية ٠ فلا يوجد مايوازى التكعيب قدر التدفق الضوئى ٠

وقد كتب لاريونوف البيان الخاص بهذا المذهب عام ١٩١٣ ٠

وبتعدد الاساليب والمدارس ، فى العشرينات الاولى من هذا القرن ، اصبح للفن التجريدى ثلاثة مراكز بخلاف فرنسا ، هى: هولاندة ، وروسيا ، وسويسرا ـ التى كان يتزعم مدرستها آرب وصونى توبير ٠ كما اختلف مضمونه وفهمه من بلد الى بلد ومن مدرسة الى مدرسة ، وسرعان مااصبح مفهومه الاساسى هو ازالة اى صلة بين الفكرة والتعبير ٠

وهكذا يلاحظ المؤلف ميشيل سفور دائما وجود نقيضين فى آن واحد : البحث عن الاسلوب ومحاولة تحطيمه ، والبحث عن الحرية من خلال القاعدة والتقيد ٠

ورغم مقارنات المؤلف الكثيرة ، ومحاولاته لايجاد معان جديدة من كل هذا العرض المسهب الذى يقوم به ، لمختلف المذاهب ، الا انه لا يتعرض لها من ناحية ارتباطها اجتماعيا بسياسة الدولة التى تزدهر فيها ـ ولو انه يضطر الى الاشارة الى ذلك بطريق غير مباشر وغير متكامل ٠

فيقول مثلا ان برلين ظلت مدينة ميتة حتى عام ١٩٢٢ ، مدينة يكثر فيها الحديث عن التجريد والسياسة الروسية والمذهب البوذى والعمارة الجديدة ، كما كان من السائد بين مثقفيها حتمية الشغف والتعلق بباريس وبكل ما يجرى فى باريس ٠٠ لكن سرعان ما انقلبت هذه المدينة عام ١٩٢٢ واصبحت مركزا من المراكز الهامة للفن التجريدى ٠

وانتشرت بها فكرة تكوين الجماعات الفنية ، الدائمة البحث والمناقشة ، واصدار المجلات الدورية ٠ ويشير المؤلف فى نفس الوقت الى ان كلا من امريكا الوسطى والجنوبية لم يكن له اى دور يذكر فى الثلاثينات الاولى من هذا العصر فى ذلك الحين ٠

اما فى عام ١٩٣٦ ، وعندما بدا الظلام يزحف على اوروبا فقد انتقلت الزعامة الى امريكا ، حيث تاسست بها « جمعية الفنانين التجريديين الامريكيين » ، لاول مرة فى تاريخ هذه القارة ٠ كما ظهر بها فى نفس العام كتاب الناقد الفريد بار ، عن « التكعيب والفن التجريدى » ، الذى يعتبر الاول من نوعه فى معالجة هذا المذهب من وجهة نظر تاريخية ومنهجية ٠

وسرعان ما تدفق الفنانون والمثقفون ورجال العلم الى امريكا ، لتصبح هى مركز الاشعاع الاساسى لمدة خمس سنوات ٠

كما يشير المؤلف بطريق غير مباشر ايضا الى تاثير الاوضاع الاجتماعية والسياسية على الاسلوب الفنى نفسه ٠ فهو يشرح كيف تنعكس افكار العنف وتهديدات الحرب على الاعمال الفنية ، وكيف انها كلما ازدادت ثباتا وتهديدا ، ازدادت الخطوط السوداء وضوحا فى اللوحات ، الى درجة وصلت بها فى بعض الاحيان الى ان تشبه شبكة من السلك الاسود ٠

وما ان اتى عام ١٩٤٠ حتى تالقت الالوان الصاخبة فى امريكا وكانها تعكس اضواء نيويورك ، لتبدد ما اعترى الفن

الاوروبى من ظــلام .. لـكن المـؤلف لم يشر ايضـــا الى عنصـــر التدخـــل الراســـمالى فى رواج هـــــذا المذهب ، وخاصة فى ازدهاره فى امريكا ، ولا الى استعماله كستار للفصــل بين الفنان والجمهور ، وبالتالى بين الجمهور والفن بصفة عامة .

كما تعتبــر اعوام ١٩٤٥ ــ ١٩٥٠ من اكثر السنين رواجا وازدهارا للفن التجريدى ، ســواء فى امريكا او فى فرنسا . فقد تضاعف عدد الفنــانين المشتغلين بهذا المذهب ــ خاصــة بصورته او بمضمونه الاخير ــ وهو البحث عن الاسلوب فحسب وجعله غايــة الفن القصوى ، والابتعاد بقدر الامكان عن اية فكرة.. كماتعددت المذاهب والاساليب والمعدات مثــل استعمال اللون مباشرة من الانبوبة ، او وضع اللون بطريقة الرش او « الطرطشـــــة » او البقع التلقائية .. وقد وصل استعمال مختلف المعــدات الى درجة الهوس . فلجأ البعض الى استعمال الجرائد والسلك وقطع الانسجة البالية وبقايا الحدادة وكل ما لا يتصوره انسان !

لكن كل هذا التالق والازدهار لم يمنع الناقد المؤلف من ان يلحظ ان هنـــاك مازقا حقيقيا يواجه التجريديين وان الفن الامريكى خلال العشرة او اثنى عشر عــاما الماضية يتصف بنوع من المرارة العارمة وبنوع من القوة الجبارة المدمرة .

فاكثر هذه المذاهب ، وخاصة مذهب « البقع » ، عبارة عن محاولة لخلق تمزق عميق بين الفرد والمجتمع .. تمزق يلتقى فيه كل الافـــراد .. كما يقـول المؤلف قبل ان يتساءل : أليست كل التمزقات البشرية سواء وتتشابه كالبقعة !؟

ورغم كل الاتساع وكــل الانتشار الذى لقيته هذه المذاهب جميعـــا ، ورغم كل الاصداء التى لقيتها فى صدور المقلدين عالميا ، الا انها مالبثت ان اصيبت بالملل من فرط التكرار ومن محاولة الرجوع الى البدائية بعناد غير مفهوم وغير متفق مع مايحققه القرن العشرون من تقدم .

وبعد ان لجأ هؤلاء الفنـــانون الى مختلف السبل بحثا عــن الالهــام ــ حتى فى العلـــوم وقطاعات الخلايا ــ وبعد ان استنفدوها جميعا ، اصبح لزاما على الفنانين التجريديين ، ابتــداء من عام ١٩٦٠ ، ان يتجهوا الى الشرق . وتلك هى الموجة الجـــديدة الان : الشرق ومحاولة الكشف عن غموض الشرق ، والكتابات الشرقية. كما يتجه البعض الاخر الى البوذية والى اليابان للسبب ذاته .

وينتهى المــؤلف النــاقد من عرض وتاريخ الفن التجريدى بخلاصة مركزة ، تعرض فيها لعدة نقط هى :

١ ـ الفن التجريدى نشأ على ثلاث دعائم ممثلة فى الغنائية الشـــاعرية عنــد كاندنسكى ، والكلاسيكية عند موندريان ، والتاثيرية التجريدية عند ديلونى .

٢ ـ رغم مرور خمسين عاما من الخبرة والمحاولات فى هـــذا المجال ، فان الفن التجريدى وصل الى مداه منذبداية انطلاقه ، اى انه كان يحمل نهايته فى بدايته .

٣ ـ الفن التجريدى يحتضر منذ حوالى عشر سنوات ، لم يات خلالها بجـديد رغم تسميته بالفن التجريدى . بل واصبح الرسامون كبارا وصـــغارا يكتفون بتقليد بعضهم البعض ، لدرجة انهــم لم يضيفوا شـــيئا تقريبا الى ما وصل اليه كاندنسكى سوى بعض السمك فى طبقات اللون نفسها .

٤ ـ اصبح الفن التجريدى يدور فى حلقة مفرغة ولا بد له من مخرج .

ثم يحاول ميشيل سفور تعليـــل هذا المذهب بقوله انه يمثل صورة صـادقة لمتناقضات العصر الذى نعيش فيه ، وانه كان لابد من وجود فن متحرر تماما من تبعية للشكل او للموضوع . وان يمتد استقلاله وحريته ــ كالموسيقى ــ من المجالات الذهنية والروحية ، حيث يصبح الحلم فكرة ، والرقم كيانا ، والترابط تقريرا وايقاعا .

كما يؤكد المؤلف ان حرية التعبير فى الفن ضرورة لابد منها ولابد من اباحتها للفن . فالفن لا يهدد الحياة . لكنه عندما يكون مهددا فان المجتمع يتاثر بهـذا التهديد . وعندما يكون الفن خاضعا للدولة فان الحياة نفسها تعانى من هذا الضغط . واليوم ، اكثر من اى وقت مضى ، تعتبر حياة الفن هى دليـل الحرية ، والحرية دليل الحياة .

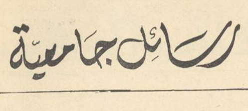
ومما لا شك فيه انه اذا ماجردنا كل هذه المذاهب المتشعبة وكل هذه الاعمال من موجة المقلدين العارمة ، لوجدنا فى الفن التجريدى بعض الاعمال الضـخمة القيمة ،التى تعتبر علامات مضيئة على طريق تطور الفن عامة .

كما نخرج من عرض ميشيل سفور هـذا بان انسان هذا العصر يبحث عن نفسه وعن ذاته اكثر من اى عصر مضى . وان المهم هو الاستمرار الصادق فى التجربة الفنية .

اما المازق الذى وصــل اليه فن التجريد ، فقد حمله هذا الفن بين طياته ايضا منذ بداية انحرافه فى التطبيق عن فكرته الاساسية . وقد كانت « الفكرة » او « الموضوع » هى التى لها الاولوية فى العمل الفنى خلال كل العصور السابقة . وكان التعبير عن مضمون هذه الفكرة باكثر تبسيط ممكن وتجريدها من كل الشوائب التى لا لزوم لهـا هو اساس فن التجريد . اما اليوم فلم يعد للفكرة اية اهمية ، بل لقد نبذها التجريديون واصبحت « الطريقــة » او « الاسلوب » والجرى وراء البدع والتقاليع المبتذلة هى التى تكون العمل الفنى .

ولا يـدل فشل كل هذه المدارس واحتضارها وتجمدها وسيرها فى حلقة مفرغة ، على شىء قدر دلالته على ان «الطريقة» او « الاسلوب » لا يمــكن ان يكون غاية الفن . فلابــد من وجود فكرة معينة فى العمل الفنى ، وهذه الفكرة هى بمثابة حلقة الاتصال بين الجمهــور والفنان . على ان تترك للفنان حرية اختيار الاسلوب الذى يناسبه فىالتعبير عن هذه الفكرة وعن مشاعره .

والامل كبير فى ان يجـد الفنانون مخرجا من هذا المازق ، وان يجدوه خاصة فى الاعمال الجديدة الصادقة لبعض فنانينا التجريديين الذين لم يعترف النقاد بواحد منهم بعد !



تقدمها

نجاة شاهين

نظرية هربرت ريد في النقد

في قسم اللغة الانجليزيه بكلية آداب جامعة القاهرة نوقشت الرسالة المقدمه من السيدة نادية محيى الدين شفيق لنيل درجة الماجستير .. وهى أول رسالة ماجستير تناقش فى القسم منذ عام ١٩٥٨ ، وقد أشرف على البحث الدكتور رشاد رشدى ، رئيس قسم اللغة الانجليزيه ..

وموضوع الرسالة هو نظرية هربرت ريد النقديه .. وهربرت ريد ناقد وشاعر وفيلسوف وجودى انجليزى معاصر .. وهو لا زال يعيش فى موطنه انجلترا ..

وأهمية هذه الرسالة تتمثل فى أن الباحثة اهتمت بالجانب الفنى لنظرية « ريد » النقدية الى جانبها الأدبى . ومن هنا جاءت الرسالة جديدة فى بابها ، خاصة واننا نفتقر الى دراسات علميه أكاديمية عن الأسس النقدية للفنون. ففى الجامعات الخارجية يوجد قسم « لتاريخ الفن » وهذا القسم يكاد يكون غير موجود عندنا .

●

وتقع تأثيرات « ريد » فى مجالين منفصلين هما الاهتمامات الفكرية ، والاهتمامات الفلسفية .

وقد كان نيتشه هو أول من قاد ريد الى الفلسفة ولكن مع ذلك لم يصبح نيتشاويا سواء فى الفكر أو الفعل . وانتقل من نيتشة الى « شوبنهور » ، ثم الى « كانت » و هيجل وهيوم وباسكال وأفلاطون على التوالى .

وأحس ريد أنه يلمس عمليه تبادل مركزى للميول الفكرية ولكن نيتشه ظل معلم « ريد » الحقيقى لمدة خمسة أعوام كاملة .

ومن الفلاسفة الذين احس ريد بتعاطف فكرى نحوهم « تراهيرن ، وكيركيجارد » وهولا يتفق معهما فى نتائجهما كما لم يؤمن بآرائهما الدينيه ، ومع ذلك أحبهما واستمتع بقراءتهما ..

أما اهتمامه « بسانتايانا » فقد كان يرجع الى رغبته فى العثور من خلاله على فلسفة تتوافق مع معرفتنا بالكون الطبيعى مع الاعتراف بالقيم الروحية الى حد ما .. فقد كان « سانتايانا » يناقش مسائل معينة مثل التساؤل عما اذا كانت المدلولات الشعرية تنتمى الى نفس نظام الوجود الخاص بالمدلولات الطبيعية والتساؤل عما اذاكانت

هنـــاك صله ما بين عالم المـادة وعالم القيم ٠٠ وريد يعتقد أنه أصـــبح كاتبا أخلاقيا بتوجيــــه « سانتايانا » ٠

وفيما يتعلق « بتراهيرن » يؤكد ريد أن عقيدته ايجابية وممتعه ، بل وأن تصرفه تأكيـــد للمتعة الحسية ، ويقتبس منه هذه العبارات :

« انك تتمتع بالعالم بحق حواسك ٠٠ وانه لمن نبل الرجل انه لا يمكن اشباعه » ، أما بالنسبة لكيركيجارد فهو الذى أدرك أن روح التفكير لا تجد سلما الا من مرفأ ثابت ٠٠ وكان يقول أن هناك ثلاث عقد يجب ربطها فى عملية التعليل الجدلى ٠ أولاها المادة وهى عالم الحقائق الملحوظة الموزونة ، عالم من الفكر مقيد بادراكاتنا الحســــية ولكن لا يمكن البقاء فيه ، والعقدة الثانية هى علم الجمال الذى يصوره عالم ذو شكل نقى ، والعقدة الثالثـة هى « الكشف » التى اختارها كيركيجارد لنفسه ٠

●

وترى الباحثة ٠٠ أنه بقدر انغمـــاس ريد فى الفلسفة العملية كان انغماسه فى ميدان علم الجمال فقد تأثر بعدد كبير من الفلاســـفه الجدد الذين يمكن اكتشاف آثار فكرهم فى كتـاباته الخاصه ، ولكنه لم يشاركهم فى وجهات نظرهم العامه ٠

ويعتقد ريد أن العالم الذى يكتشفه والتفسيرات الفلسفية التى يلصقها به كائنة بداخله ، وخاصة لمزاجه الخاص ٠٠ واهتمـــامه الرئيسى ينحصر فى « الحقائق التى تغذى اهتماما موجها كلية الى الكون والحياة ككل موجـــود ٠٠ وسرعة ادراكى لطبيعه هذه الكلية ورغبتى فى الالمام بها داخل عقلى كرأى متجانس هى التى تدفعنى الى اكتشـــاف الحقائق وتسويتها فى فلسفة للحياة » ومن مثل هذا الادراك استمد ريد رمزه المفضل « شـجرة الحياة » التى يصفها كالآتى :

« ان الجنس البشرى هو جذع وأغصان هـــذه الشجرة ، والأفراد هم الأوراق التى تظهر كل موسم، وتزدهر فى الصيف ثم تموت ، فانا أشبه الورقة فى هذه الشجرة ، وفى يوم ما ستمزقنى عاصفة أو أذوى ، ثم اسقط وأصبح قبضة من التراب مكونة من جذورهـــا ، ولكنى فى الوقت نفســـه أشعر بعصارة الشجرة المنسابة وقوتها المتـدفقه ٠ وفى أعماق وعيى أحس بحياة جماعية ، حياة أمثل جزءا منها ، حياة أشترك بجزء دقيـــق ولكنه فريد فى وجودها ، وعندما أموت وأسقط تبقى الشــجرة التى يعمل على ازدهارها بدرجة صـــغيرة مظهرى المختصر للحياة ٠ وقد سبقتنى ملايين من الأوراق كما ستتبعنى ملايين أخرى فتنمو الشجرة نفسها وتزدهر » ٠

وهذا الرمز يعنى أنه ليس هنالك اســـتمرار للحياة فى عالم آخر أو فى مجال آخر للوعى ٠

وفلسفة ريد فلسفة وجوديه فهو يقـــول « ان فلسفتى الخاصه على الرغم من أنها عامه الا أنها ليست مجردة أو مثالية كما أنها بكل معنى الكلمة وجوديه » ٠

وهو يعتقد أن الانسان بفضل وعيه وتفكيره قد سما بنفسه الى مستوى أعلى من مستوى الوجود الحيوانى ٠ وهو لذلك قد طور حياته من عـــدة اتجاهات وتلك التطويرات التى تشـــمل ادراكاته الحسية الجمالية ومتعه تتطلب أسـلوبا معقدا فى الحيـــاة ٠

وبمقارنة فلسفة ريد العامه للحياة بمعتقـــده السياسى نجد أنه يريد خلق مجتمع جديد يستطيع فيه كل فرد أن يسعى وراء هدفه الأوحد فى الحياه وهو العيش فى وفاق مع القـــانون الطبيعى ٠٠ ويقترح « ريد » بشدة أن نعود مرة أخرى الى تعلم العيش مع الطبيعة ، أو كما يقول :

« مثل الأطفال الضالين للتفكير فى جمـــالها ، فربما يكون فى ذلك نهـــاية لتباعدنا وخوفنا ، وعودة الى الفضائل المتعلقة بالمتعة التى أطلق عليها بليك « الرحمة والشفقة والسلام والحب » ٠

وفى رأيه أنه اذا ما بدأ النـــاس فى العيش بالقانون الطبيعى فلن توجد هنـــالك حاجة الى قوانين من صنع الانسان ولا لحكومة لتفرض هذه القوانين ٠

و «ريد » لا يوافق بشـــدة على الآراء الخاصة ببتر وتجفيف العوالم المثاليه كأهداف نهائية ، فهو يرى الحياة كقوة محركة ويتبـــع ذلك أن يكون المجتمع له هو الآخر اصلاحات حركية ، ونظريته تتلخص فى أن جميع الأشياء الشريرة فى العـــالم ثابتة ، وأن جميع الأشياء الجيدة حركيه وخلاقة ، ويعتقد أن حسن نظام التكوين الاجتماعى يتوقف على التضارب الجدلى ، وفى الجماليات والأخلاقيات يرى أن التشبيه الفيزيائى يساعد على الهرب من سجن مغلق ، ويهيىء قفزة واسعة الى مجال جديد للوعى والتجربة ، والقفزة النهـــائية فى تلك الحالة ، قفزة الى داخل النيرفانا ، الى داخـــل سماء المسيحيين أو الى داخل الخلود الأكثر مثاليه والأقل فردية الذى رمز له ريد برمز شجرة الحياة٠

وتقول الباحثة أن أفضل ما يوصف به ريد من وجهة النظر الدينية أنه ذو حاله عقلية حيادية ، وانه يؤمن بعدم كفاية العقل لفهم الوحى الالهى ، فهو يعتقد أن موقفه المتعلق بعدم الايمـــان ليس موقفا ايجابيـــا ، « وهو يعتبر أن الموقف العـــام

تجاه الدين غالبا ما يكون خوفا شعوريا أو لاشعوريا من الموت » · وهذا القول يفسر لنا تجربة ريد الجمالية التى يصفها بأنها :

« لحظات معينة من النشاط الخلاق أقل كثافة وأكثر غالبية ، لحظات معينة من الحساسية فى حضور أعمال أدبيه » ·

ومن خلال ذلك يحاول ريد أن يستخدم آراء تعد عالية فى مدلولاتها ... وتجربته الجمالية تتعلق بنفس بناء الكون ·· وفلسفته الجمالية مستمدة من القوانين الفيزيائية للكون ·· تلك القوانين التى يتسع مداها الى تأكيد نمو الحياة العضوية حيث يجد أنه « كلما حللنا عملا فنيا سواء أكان هندسة أو رسما أو شعرا أو موسيقا ، وضح لنا أن له بناء داخليا وأن قوانين مثل هذا البناء تكون واحدة مهما اختلف نوع الفن ، وذلك عند صياغتها فى اصطلاحات مجردة ، حتى أن اصطلاحات مثل « الايقاع والوزن والنسبة» يمكن استخدامها بالنسبة لجميع الفنون ·

وتبرير « ريد » لا يقف عند هذه الحدود العقلية التى تعتبر ميكانيكية خالصة ، بل يجد مخرجا لنفسه من مثل هذا الموقف ، ويقول : هنالك حد للتعقل ، لحظة تقفز الروح خلالها خارج نطاق التفكير المنطقى ، وهى لحظة خلاقه ، بمعنى أن ريد يؤكد أن الفن يمكنه اجتياز مسافة معينة بمساعدة الكميات المقاسة ، الكميات التى يطلق عليها « الايقاع والوزن والنسبه » ثم تأتى نقطة تقفز فيها الروح الخلاقة الى داخل المجهول معلنة عن حريتها وتفردها ·· وريد ليس بقادر على تبرير هذا الفعل الذى ينم عن حرية مطلقة بطريقة منطقية ، وهو يعتقد أنه ليس فقط حدسا بالشكل وتعبيره المرن ، ولكنه أيضا حدس بالتناقض الظاهرى لفرد معين وشخصية معينه ·

●

وفى مجال الأخلاقيات يستخدم ريد تلك المبادىء التى استخدمها من قبل فى المجال الجمالى معتقدا أن هنالك تشابها قويا بين نظام الكون ونظام الفن ونظام السلوك · ومرة أخرى يعتقد أنه فى لحظات معينة يجد الفرد نفسه محمولا خارج نفسه العقلية الى مجال آخر حيث تحكم أفعاله بمستويات جديدة، وحيث يتحرك الى فعل غير عقلى بدافع يطلق عليه ريد « الحس بالمجد » وهو يرى أن ذلك الحس بالمجد له علاقه بمفهوم الشرف الذى يعتقد ريد أنه مظهر شخصى للحس بالمجد ، وهو لا يجد أى اعتبار لنفعيته فى تفسير أفعال الرجال الذين يلقون بالحياة نفسها فى اللحظة الملهمة لتحقيق مجدهم أو لتأمين شرفهم ، ولكنه يعتقد أنه « بدون هذه الآراء تنحسر الحياة الى روتين ووجود حذر لا يليق الا بالحيوانات الحقيرة » ·

ويرى ريد أن الالهام ، هو القوة المحركة الناتجة عن اطلاق مفاجىء لنوع من الطاقة النفسية ويجد ريد أن لكل فنان حالة سيكولوجية معينة للتأكيد الديالكتيكى « الجدلى » أو التوتر الذى يفضل فى تأدية وظيفة الخيار الخلاق · وهو يطبق الاصطلاحات المعارضة للقوة الديالكتيكية على قصة عن نمو العقل وهو يقول « هذه القصة عن نمو العقل تكثر فى الانحرافات والمتناقضات ، وهما الاصطلاحان المتعارضان للتقدم الديالكتيكى » ·

❊

وفيما يختص بالسريالية يجد « ريد » فى هذا الفن تطبيقا للطريقه الديالكتيكية على المسائل الفنيه ، وتقوده تلك الطريقة فى السريالية الى ما يسميه ريد « أسلوب تركيبى للحقيقة ، وعدم الحقيقه ، للعقل وعدم العقل ، للتفكير والدافع ، بمعنى أن السريالية فن يلغى المتناقضات التى تتواجد فى تجربتنا ، والأسلوب التركيبى ممكن لأن السريالية فن رفيع ، فن يسمو بالحقيقة المحسوسة الى نطاق نظام آخر » · وعلى الرغم من أن ريد يعتبر الفن عامة كشىء له قيمه أساسية ، فهو يصر على أن الفن والفكر شيئان ارستقراطيان لأنهما «نتاج الحواس الرفيعة والفكر الرفيع» ، وياحبذا لو استطعنا أن نسمو بأنفسنا الى مستواهما ، لأنهما لا يهبطان ابدا الى مستوى الانسان العادى.

الشعر ··

أما الشعر فيعتقد ريد أنه تجربة فريدة يحاول خلالها الفرد بحالته النفسيه المعينة وبعواطفه وأفكاره التعبير عن نفسه تعبيرا متكاملا، وباختياره الخاص للكلمات هذا الاختيار الذى يجب أن يكون وفقا لما هو مألوف لدى شعب بلاده ، وزيادة على ذلك فهنالك عدد غير محدد لطرق انتقاء وتجميع هذه الكلمات ، ومن تلك الامكانيات غير المحدودة ينبع تطابق أصيل وسليم بين الفكرة والتعبير والا كانت القصيدة محاولة للتأثير المتعمد وذلك يعنى أنه يجب على الشاعر استعمال لغة التخاطب العاديه وفى الوقت نفسه يجب عليه استخدام الكلمة السليمه ، وليست الكلمة القريبة من السليمة أو الكلمة الزخرفية فحسب ، وبذلك تكتسب القصيدة صفه اثارة اهتمامنا على الرغم من معرفتنا بها· وفى النهاية يجد ريد ان توليد القصيدة سر من أسرار اللاشعور فهو يقول : ان عملية الكتابه والنظم نفسها هى عملية رجوع الى اللاشعور ونجاحها يتوقف على التعبير عن عاطفة بواسطة الشاعر مما يسبب عاطفه أيضا فى القارىء ·

النقد عند ريد

ويبحث ريد جاهدا خلال عمله عن حقيقة ادراك حس أكثر من بحثه عن مطابقه منطقية ، واعتقاده يتمثل فى أن العمل الفنى يكون اما ظاهرة موضوعية يجب تقبلها عن طريق الاحساس ولذلك يكون تقبلها بدون فهم عقلى ، واما انها تتطلب فهما ليس فقط نظرة موزونة لظاهرها الخارجية، وانما تتطلب أيضا تحليلا كاملا للظروف التى نشأت فيها •

ويعرض « ريد » نظريتين مختلفتين يطلق عليهما النقد الجمالى ، والنقد التكوينى ، والنظرة الموضوعية هى النظرة الجمالية ، والنظرة التحليليه هى النظرة التكوينيه •

وفكرة ريد عن النقد السليم هى أن يشتمل على كلتا الطريقتين ، اذ يجب تفهم ليس فقط الشكل والايقاع والاتساق والتكوين والنسيج والمعالجة الى آخره ، وانما يجب أن تشمل أيضا التصوير والتشبيه والدوافع والأهمية الاجتماعية ، وعدة مظاهر أخرى للعمل الأدبى •

وغالبا ما يستعين ريد بميدان التحليل النفسى، وهو يعتقد أن علم النفس وحده يستطيع تقديم النظرة السليمه وهو لا يستخدم فى تعريفه للفن اصطلاحات فلسفية فحسب مثل الحقيقة والجمال بل ويستخدم اصطلاحات تتعلق بعلم النفس مثل اللون والفضاء ، والخيال ، والتعبير ••

ويرى ريد أنه كلما ظل الفنان مخلصا مع نفسه ولمبادئه الجمالية دون الاهتمام بالشكل المعين الذى يختاره للتعبير عن نفسه ، سواء فى قصيدة أو مقال أو نقد أو رواية فهو لا يستطيع التمييز بين هذه الألوان ، وهذا ما جعله ناقدا فنيا .

●

وترى الباحثة أن الفنون تلعب دورا كبيرا فى اعتبار « ريد » للتعليم •• فهو يعتقد أن تاريخ الادب أو تاريخ الرسم يجب أن يكون موضوعا متميزا تؤكد أهميته الخاصة • وهو يرى أن الفنان يرتفع فوق المثقف الأكاديمى ، وأنه يمكن ربط الفنون بصلة عضوية عن طريق نظام تعليمى حيوى ••

وتنحصر أقصى أمانى ريد بالنسبة لتعلم التعليم فى المستقبل فى مرونة وسائله ، هذه المرونة التى تتيح للفرد التطور « كشخصيه ونمط » •

أما آماله فى نطاق الصناعة فتتلخص فى اكتشاف فن للالة ، وهذا الأمل يمكن تحقيقه لأنه يعتقد أن عمليه التاريخ ، غالبا ما تكون قفزة افتراضية للامام خارج التناقضات القائمه ، ويمكن تنفيذ الطريقة العمليه بواسطة تحسين الآلة والسيطرة عليها لحين اكتشاف « فن الآلة » •

●

وقد بدأ مناقشة الباحثة الدكتورة اخلاص عزمى فوصفت الرسالة بأنها رائدة فى موضوعها •• وان اختيار الباحثة لهذا الموضوع اختيار موفق للغايه ، لأن هربرت ريد من مفكرى العصر الحديث ، الذين لا يمكن تجاهل نظرياتهم وتأثيرها فى الحياة الفكرية والفنية المعاصرة •

ولكنها أخذت عليها أنها أولت اهتماما كبيرا للفنون التشكيلية من النظرية ، ولم تول بقية الجوانب نفس الاهتمام •

وقد ردت الباحثة بأنها ركزت على هذا الجانب لأهميته وخطورة تأثيره ، وخاصة فى جمهوريتنا العربية ، وفى هذه الأيام ، التى بدأنا نولى فيها الفنون التشكيلية اهتماما كبيرا •

ثم تحدث الدكتور لويس مرقص فأثنى على مجهود الباحثة الكبير ، وفى رأيه أنه كان من الأفضل أن تقصر بحثها على جانب واحد فقط من النظرية مثل المجال الفنى أو الأدبى •

وقد ردت الباحثه بأنها فضلت بحث النظرية كلها ليكون الموضوع أكثر تكاملا ونضجا •

والسيدة نادية خريجة كليه الاداب قسم اللغة الانجليزية عام ١٩٦٠ •

وقد استعانت فى الجانب الفنى من رسالتها « ببعض الفنانين » أمثال الفنان الكبير صلاح طاهر وغيره ••

وقد حصلت الباحثة على درجة الماجستير فى الأدب الانجليزى بتقدير جيد جدا •

دراســة فى الفــن المصرى القديم - ٢



تحول الانسان من جامع للغذاء الى منتج له ، كان لا بد له أن يكتشف صناعة الفخار ، فلا بيضة النعامه التى استعملهـا الانسان البدائى فى مصر كوعاء ولا الجمجمة التى استعملت فى أورباكافية أن تفى باستعمالاته وخزن طعامه وشرابه .

وربما كاناكتشاف حرق الطين قد اتى بالصدفة عنـــدما احترقت ســلة مكســوة بالطين ، اذ كان الانسان البدائى احيانا يغطى سلته بالطــين حتى لا يتسرب المــاء منها . هذا الاكتشـــاف الذى يعتبر اول اكتشاف انسانى لعمليـــة التحول الكيميائى جعله يحصل على وعاء يستطيع أن يقاوم الحرارة ويحتوى الماء مدة طويلة ويختزن الحبوب، أوان صلبة تستطيع أن تحافظ على شكلها ، سيان كانت مبتلة أو جافة ، انها تستطيع أن تبقى هكذا الى ان تحطم بحجر او مطرقة .

وسر صانع الفخار يكمن فى القدرة على تشكيل قطعه من الطين فى اى شكل ، ثم يعطى لها بعـــد ذلك البقاء الابدى بحرقها فى درجة اعلى من ٦٠٠ درجة مئوية ــ وكما يحدث فى اى اكتشاف فلكى يحافظ عليه مكتشفوه يبتدئون بالاهتمام بملاحظته اكثر . وما تلبث هـــذه الملاحظة ان تجرهم من اكتشاف الى آخر . فمثلا استطاعوا ان يكتشفوا أن ملء اليد من الطين المبتــل قابل للتشكيل لأى شكل ، ولكنه حينما يجف يصبح هشا ومن السهل أن ينهار الى حفنة من تراب . ولكن ملء اليـــد هذه من الطين لو شكلت وتركت لتجف ثم عرضت لحرارة تزيد عن ٦٠٠ درجة مئويه فمعنى هذا أننا اعطينا ذلك الشكل استمرارا ثابتا . وقـــد كانت هذه العملية بالنسبة للرجل البـــدائى نوعا من السحر . كيف يتحول الطين أو التراب الى نوع من الصخر . نفس الهيكل الذى شكل به الاناء. ولكن ليس نفس الملمس أو الصـــلابة أو اللون . ولكى يشكلوا قطعة الطين لا بد ان يبللوهـــا . ولكن اذا وضع هذا الاناء أو التمثال مباشرة فى النار فسوف يتشقق . فالماء يضاف الى الطين او التراب كى يتمكن الصانع من التشكيل . ولكن الاناء يجب ان يترك فى الشمس أولا حتى يجف قبل ان يوضع فى النار . ثانيا : توصلوا الى انهم يجب ان يختاروا الطينه اللزجة الناعمه ، لأنهم عرفوا أنه لو وجدت قطع صغيرة من الحصى او الجير او الحجـــر فى الطين فانها لن تكون طيعة كما ان الاناء ســـوف يتشقق فى موضع هذه القطعة الصغيرة من الحجر . ثالثا : اكتشفوا ان الطين اذا كان لزجا جـــدا فلا يمكن تشكيله لأنه يلتصق فى هذه الحالة بأصابعهم ويعوقهم ، ولكى يتجنبـــوا ذلك أضافوا قطعـــا صغيرة من القش او الحجـــر المدقوق او الرمل الناعم . والحقيقة ان الاناء فى النار لا يتغير فقط من ناحية صلابته بل من ناحية اللون أيضا ، اذ ان معظم الطينات تحتوى على اكسيد الحديد ، فاذا كان الهواء يصافح الاناء أثناء الحريق فالنتيجـــة بالتأكيد أن الاناء سيخرج محمرا ، واذا كان الاناء محاطا بحريق الخشب والفحم فستقلل الامـــلاح من مفعول اكاسيد الحديد وسيخرج الاناء رماديا . اما اللون القاتم ففى الامكان الحصول عليه بوضـــع اى كميات من الكربون فى الطين . هـــذا الكربون كانوا يحصلون عليه من حـــريق المـــواد العضـــوية المحيطة بهم أو من احتراق النباتات . وبســـيطرة الانسان على كل هـــــذه الاكتشافات فى اللون وتوصله الى استخدامها تعلم كيف يطرز اناءه حسب احتياجاته وكيف يزينه . وتعــــلم جدودنا كيف يرسمون بواسطة طينة سائلة غنية بأكسيدالحديد. يرسمون بها على الاناء مباشرة ليعبروا عن أنفسهم او لكى يؤنبوم بهذه النقوش الحمراء .

وصناعة الفخار ليست بالسهولة التى نتصورها، وكان على جدودنا ان يحسبوا مدى التغير الذى سيحدث فىالالوان حتى يضمنوا ان تخرج رسومهم واضحة سيان كانت حمراء او سوداء . كما ان فى ذلك الوقت ــ قبل الاسرات ــ لم يكونوا فى مصر قد توصلوا بعد الى الافران التى تصل الى درجة ٩٠٠ درجة مئويه ، كمـــا أن الدولاب لم يكن قد توصلوا اليه بعد . كان عليهم أن يبنوا جدار انائهم بواسطة الحلقاتالمستديرة وهىعمليه بطيئة وصعبة الحلقات المستديرة وهى عملية بطيئـــة وصعبة ، فالحلقات يجب ان تكون مبتلة وسهلة التشكيل ، وحينما توضع حلقة يجب ان تمر فترة حتى تصير متماسكة ، كما يجب الا تترك طويلا قبل ان تضاف اليها الحلقة الثانية . أجل ، لقد كانت العمليـــة بالتأكيد شاقة الى درجة ان صناعة اناء واحد كبير كان يستغرق اياما طويلة .

والاوانى التى وجدت فى مصر قبـــل الاسرات وتحمل زخارف وجـــدت كما يلى حسب الترتيب الزمنى .

وجدت فى (تاسا Tasa) بالصعيد وفى (مرميد Mermide) ويقال انه وجد فى هذه المنطقة أوان سوداء ·

ثم فخار حضارة البدارى المحمر وفتحته المسودة نتيجة لانهم كانوا يقلبون الاناء على فوهته أثناء الحريق ووجود أكاسيد الكربون · وقد وجد على هذه الاوانى رسوم لاشخاص وحيوانات . وتلت حضارة البدارى حضارة نجادة وهى تنقسم الى مرحلتين مفصولتين عن بعضهما .

وفخار المرحلة الاولى لنجادة ذو لون محمر ومرسوم عليه بالابيض ، وعليه مثلثات وخطوط وحيوانات وأشخاص كما كان مرسوما عليها مناظر صيد ، وعلى الرغم من اننا كنا لا نزال على بعد شاسع من الاسلوب المصرى وطابعه الا أن هذه المرحلة كانت البداية التى ميزنا فيها أن التصوير المصرى القديم لم يكن بدايته زخرفية بحال من الأحوال ولم يكن ينحو نحو زخرفه سطح ما ببعديه الطولى والعرضى . ولكن هذه البداية كانت محاولة حقيقية للخلق ·

●

أما فخار مرحلة نجادة الثانية فيمتاز بلونه الرمادى الضارب الى الاصفرار او لونه الاحمر الضارب الى الرمادى نتيجة لاحتراقه غير الكامل . وهو مزخرف باللون الاحمر الواضح ، كما يمتاز بنوع زخارفه التى تعتمد على الخطوط المتموجة والتعبير عن المراكب والصيد والحيوانات التى كانت تصطاد مثل الزرافة والغزال ، كما نجد على هذه الاوانى صور الراقصات .

●

يتعلم الرجل البدائى أو المتوحش كيف يصنع شيئا او يبدع أشكالا · ولكنه يبقى متوحشا وبدائيا ويظل تفكيره واحساسه كما هو ، ولكن الانسان الذى يشعر دائما بالظمأ للتغيير على استعداد ان يتقبل أى تعليم من غيره او شكل جديد فى سبيل ان يصل الى الشىء الخاص به . الشىء الذى يعبر عنه ويفى باحتياجاته · واذا استطاع ان يحقق ذلك ففى هذه الحالة سيستطيع ان يعبر عن ذاته وان يخلق اشكاله الخاصة به والناتجة من ثقته بنفسه ووعيه بأسرار صنعته وادراكه لمقدرته الفائقة .

حقيقة ان (ميسوبوتاميا — ما بين النهرين) كانت قد توصلت فى هذا الوقت الى عجلة صانع الفخار ، هذه العجلة التى لم تظهر فى مصر الا فى عصر الأسرات ، وحتى ان كان حقيقة — وهو شىء لا يمكن الجزم به — ان صناعة الفخار قد وصلتنا من الشمال الشرقى الا اننا بحال من الاحوال لا يمكن أن نغفل ما فعله صانع الفخار المصرى حتى وصل بهذه الصنعة الى الكمال والى فن مرتبط فى شكله ووظيفته وفى خامته بالبيئة المصرية تمام الارتباط . وكان اوضح اختلاف ظاهر ليس فقط فى ان بعض اوانينا البدائية كانت تصنع مدببة القاع حتى تغرز فى الرمل ، بل فى نوع الرسوم والزخارف · فالغابه تفرض على سكانها أن يمرنوا آذانهم ، ولكن اعينهم لا يمكن لها ان تعمل حرية كاملة وسط تشابك الاغصان ، اما ساكن وادى النيل فكان كل شىء يمتد سهلا امامه ، فهو يرى الشكل واضحا ، ووصل الانسان الى زخرفته عن طريق محاكاته لما يراه · كما أن هناك ميزة أخرى للفخار المصرى وهى الاحساس باليد ، الاحساس أن هذا الفخار صنع باليد لكى تستعمله اليد ، وكذلك ارتباط هذا الاناء بالمكان فالأرض مبسوطة — لا جبال ولا صخور تحجب الرؤية ولا غابات تتشابك . ان الانسان يرى شجرة واحدة وهو يرى النبات حوله بوضوح ، وليتأمله كيف يحافظ على اتزانه وهو يصعد متحديا خط الأرض ، وهو يرى الحيوان يهرب أمامه واضحا ، يقفز فى انحناءات متساوية ، وترتطم حوافره فى الارض بنفس الصوت . الامتداد حولهم جعلهم يلاحظون حركة الحيوان ومنها يتوصلون الى الاحساس بالايقاع والاتزان ثم يربطون هذا الايقاع مع كل الايقاعات التى حولهم ليربطوه بكل ما يبدعونه .

●

أمامنا الآن اناء يشبه لدرجة كبيرة الاناء الذى نسميه بالقدرة الاسكندرانى التى شببنا ونحن نراها فى مطابخنا . كما ان لون فخار هذا الاناء وملمسه يكاد يكون لون وملمس الاوانى الفخارية التى تصنع فى واحات الصحراء الغربية ، بل نوع ولون الزخارف باستثناء رسوم الحيوان والاشخاص والطيور التى اختفت الآن . اذ لم تعد تزخرف الاوانى الآن سوى الخطوط الهندسية مثل المثلثات والخطوط المتقاطعة· وبنظرة عابرة للصورة نلمح سلاسة الاقواس التى عبر بها الفنان عن الغزال أو النعامة وهى فى الحقيقة توحى بالحركة وبقفزات هذا الحيوان او الطائر على سطح الرمال . أما المثلثات التى فى أسفل الاناء وفى بعض الاوانى الاخرى فان الاقواس تعبر عن الماء او كثبان الرمال . والخطوط المتقاطعة — التى لا زالت الى الآن تستخدم كزخرفة أساسية لكل الفخار البدائى والشعبى — فى منشئها كانت ترمز للسلة . فما كان الاناء الفخارى فى بدايته بالنسبة للانسان سوى السلة التى تمنع نفاد السوائل والحبوب .

وزارة الثقافة والنقد

منذ بضعة أسابيع عقد وزير الثقافة ندوة مفتوحة لمناقشة مشكلات الكتاب والمجلات الأدبيه ، واستهلها بحديث طويل عن فهمه للثقافة ودورها الخطير فى تطوير حياتنا والنهوض بها ، وقد استغرق هذا الحديث معظم وقت الندوة ، فلم يتح لكثير من الحاضرين الاشتراك فى المناقشة وتقديم مقترحاتهم ، وانفضت النـــدوة على أن تتلوها ندوات اخرى تستكمل جوانب المناقشـــة ، وتتناول بقية ميادين الثقافة ، كما أعلن الوزير أن بابه ، وكذلك عقله وقلبه ، مفتوحة دائما لكل صـاحب رأى أو اقتراح ·

ولا شك عندى فى صدق الوزير وحرصه على تنفيذ وعده ، ولكنى أعلم مع ذلك أن ظروف العمل الوزارى ومسئولياته العديدة لن تسمح له باستقبا ل كل من يريد مقابلته من الفنانين والأدباء ، ولذلك فقد ادهشنى أن يرتفع أكثر من صوت ، خلال هذه الندوة ، بالاعتراض على أسلوب الندوات المفتوحه فى مناقشة مشكلات الثقافة ، ويفضـــل عليها أسلوب المؤتمرات واللجان المتخصصة· وقد تكون المؤتمرات واللجان نافعة ومفيدة وضرورية ، ولكنى أرى تعارضا بينها وبين هذا الأسلوب الديمقراطى السليم الذى تمثله الندوات المفتوحة· فالمؤتمر أو اللجنة، مهما اتسعا فلا يمكن أن يضما المثقفين جميعا، وقد يكون لدى بعض من لم يمثلوا فيها أفكار أو مقترحات ايجابية تساعد على حل بعض مشكلاتنا الثقافية أو تسهم فى النهوض بجانب من جوانب نشاطنا الثقافى ، فكيف يتاح لأمثال هؤلاء أسماع صوتهـم للوزير اذا لم يلتقوا به فى مثل هذه الندوات الديمقراطية المفتوحة التى ارجو أن يصر الدكتور حزين على عقدها بصفة منتظمة لكى يتعرف على آراء المثقفين ومقترحـــاتهم وشكاواهم تعرفا مباشرا ، ويعلنهم خلالها بخططـه وآرائه ، فتتحول مع الزمن الى قاعدة عريضه تحميه من الانعزال فى مكتبه عن جموع المثقفين وهمومهم الحقيقيه ، وتسهم فى الوقت نفسه فى زيادة احساس المثقفين بمسئولياتهم وتقريب مسافات الخلف بين أهدافهم ·

●

هذه واحدة ، والأخرى تتصل بها من ناحيتين ، فهى فكرة تلح على من زمن وكنت أريد أن أقترحها على الوزير خلال هذه الندوة المفتوحة ، ولكن الوقت لم يتسع لى ولكثيرين غيرى للادلاء بما عندهم ، وهى

بعد فكرة تتصل أوثق الاتصال بهذا الأسلوب الديمقراطى الذى نرجو أن تحققه هذه الندوات المفتوحة ، والذى حرص الوزير على أن يؤكد شدة حرصه عليه فى كل عمله بالوزارة ، وتتصل كذلك بما أكده فى كلمته من ايمانه بأن الثقافة لا يمكن أن تزدهر وتثمر الا فى ظل الحرية الكاملة والكرامة الموفورة ، ومن ترحيبه الشديد بكل نقد يوجه اليه والى وزارته ٠

من كل هذه المعانى أصوغ فكرتى ، وأرى انها أصبحت ضرورة ملحة يفرضها علينا ما حققناه من تقدم فكرى وفنى ، وحرصنا على اطراد هذا النقدم وتدعيمه وتنقية طريقه من الشوائب والمعوقات ٠

فمن الحقائق البديهية التى لا تحتاج الى تقرير ، أنه لا يمكن أن تتحقق نهضة فنية من أى نوع دون نقد واع مخلص يسبقها ويواكبها ويقوم خطاها ويستحثها نحوآفاق أرحب وأنفع٠ ونظرة واحدة الى صحفنا ومجلاتنا توضح ان المساحات المخصصة لمثل هذا النقد الجاد قليلة لا يمكن أن تفى بالحاجة ، ولا تشكل تيارا نقديا قويا يمكن أن يؤثر فى الفنانين المنتجين من ناحية ، وفى الجماهير المتذوقة من ناحية أخرى ٠

فاذا وضعنا فى الاعتبار أن الغالبية العظمى من أجهزة الانتاج الفنى والثقافى من دور النشر ، والفرق المسرحية ، والشركات السينمائية، والاذاعة والتليفزيون، قد آلت الآن الى الدوله، سواء فى وزارة الثقافة أو الارشاد او المؤسسات التابعة لهما ، أدركنا على الفور مسئوليتنا جميعا عن الارتفاع بمستوى انتاجنا الثقافى ، بعد أن انتفت عنه الى حد بعيد طبيعة العمل التجارى والحرص على الرواج والربح الذى تستهدفه عادة المنشآت الثقافية الخاصة ٠ لقد أصبحت أجهزة الثقافة اليوم مملوكة للدولة ، ومن ثم أصبح من الضرورى أن تقدم للشعب غذاء دسما أصيلا ، يزيد من وعيه وفاعليته ، وقدرته على الانطلاق لتحقيق الأهداف ٠ ولن تحقق هذه الأجهزة واجبها على النحو المرجو ، ولن يتفاعل انتاجها مع جماهير الشعب، دون حركة نقد جادة واعية تناقشه ، وتعرف به ، وتوجهه ٠

وما دامت صحفنا ومجلاتنا لا تفسح صفحاتها لانشاء مثل هذا التيار النقدى وتنميته ، فانى أقترح على وزارة الثقافة العمل على سد هذا النقص، باصدار مجلة أسبوعية تتخصص فى النقد الأدبى والفنى ، وتعنى بالجانب التطبيقى أكثر من الجانب النظرى ، اذ باستطاعة مجلاتنا الشهرية أن توفى هذا الجانب الأخير حقه ، وهى تقوم بالفعل بجانب لا بأس به فى هذا الشأن ، وباستطاعتها أن تزيد من عنايتها به ٠ واذا كانت هذه المجلات الشهرية تنشر بعض المقالات النقدية التطبيقية عن الكتب والمسرحيات والأفلام ، فهى لا تستطيع بحكم طبيعتها وموعد صدورها ان تتابع سيل الانتاج المتدفق فى كافة ميادين الفن والفكر ، ومن ثم تبدو الحاجة واضحة الى مثل هذه المجلة الأسبوعية ٠

ولكى تحقق هذه المجله رسالتها ، يجب أن تبتعد قدر الامكان عن لكنة المتخصصين وتعاليهم ، وتتجه فى المقام الأول الى جموع الشعب القارئة التى تقبل على الجريدة اليومية والمجلة المصورة، ويجب أن يتفرغ لاصدارها نخبة مختارة من الكتاب والنقاد الجادين ، ممن خبروا العمل الصحفى ، وأسلوب مخاطبة الجماهير ، على ان نحررهم من روتين العمل الحكومى ، ونفهمهم أن مهمتهم الأساسيه هى نقد أعمال وزارة الثقافة التى تدفع مرتباتها وتكاليف اصدار المجلة ٠

أعلم أن تنفيذ هذه الفكرة ، بل مجرد تصورها ، صعب على الكثيرين ، اذ جرت العادة أن مثل هذه المجلات سرعان ما تتحول بين أيدى البعض الى بوق للدعايه لأعمال الوزارة والتهليل لها بالحق وبالباطل، والتخصص فى نشر صور الوزير وكبار المسئولين فى الوزارة وأخبارهم وتصريحاتهم ، ومن ثم تفقد ثقة الناس بها ، مثلما يفقدها أى منبر دعائى ساذج ٠

لذلك أقترح أن تتبع هذه المجلة الوزير نفسه ، على ان يقدم فيها بقلمه ـ وهو الأستاذ الجامعى المستنير ـ نماذج للنقد الموضوعى الهادف ، ونماذج أخرى للنقد الذاتى لأعمال وزارته ، ويحرسها من أن تنحرف عن غايتها الى منحدر المجاملة والدعاية والنفاق ، ومن ثم تغرق فى بحر الفشل الذريع ٠

بمثل هذا الأسلوب ـ لو تحقق ـ نضمن نجاح المجله واقبال الناس عليها ، ونسهم فى ايصال الانتاج الثقافى للجماهير وتعريفها به ، كما نضرب مثلا عمليا قويا على تطبيق مبدأى النقد والنقد الذاتى اللذين ألح الميثاق فى تأكيدهما ، واللذين نرى أن حياتنا فى كافة الميادين لن تستقيم بدونهما ٠٠

